

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS – UNIMONTES**  
**CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS – CCH**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS/ESTUDOS LITERÁRIOS**

**ELIEZER DE SOUZA GUIMARÃES**

**EM *TEIA*, DE AUTRAN DOURADO: OS FIOS ENOVELADOS DA  
MELANCOLIA.**

Montes Claros – MG

Junho/2023

**ELIEZER DE SOUZA GUIMARÃES**

**EM *TEIA*, DE AUTRAN DOURADO: OS FIOS ENOVELADOS DA  
MELANCOLIA.**

Dissertação de Mestrado apresentada ao  
Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos  
Literários da Universidade Estadual de Montes  
Claros, para a obtenção do título de Mestre em  
Literatura.

**Área de Concentração:** Estudos Literários

**Linha de Pesquisa:** Literatura, Identidade,  
Fronteiras

**Orientador:** Prof. Dr. Osmar Pereira Oliva

Montes Claros – MG

Junho/2023

## **FOLHA DE APROVAÇÃO**

**Nessa entra a página de aprovação com as assinaturas**

## **FICHA CATALÓGRAFICA**

**Nessa entrará a ficha catalográfica**

## **AGRADECIMENTOS**

Neste momento de conclusão de estudo de pós-graduação, agradeço a Deus a manifestação, por suas múltiplas e surpreendentes linguagens no cotidiano, de Sua Graça.

Agradeço à minha família: Zany, o companheirismo e o suporte; nossas filhas, Laura e Júlia – a renovação de nossos laços de afeto em meios às bonanças e às dificuldades.

Agradeço ao meu orientador e professor, Osmar Oliva, ex-colega de Especialização há quase 30 anos, a sua profunda sabedoria e sapiência. O seu rigor e a sua firmeza de personalidade, sem perder a ternura, foram fundamentais para chegar até aqui. Espero seguir a caminhada nos estudos e nas pesquisas, levarei seu incentivo como combustível para me qualificar até quando me for possível.

Agradeço aos amigos/as e familiares a torcida por mais uma conquista em minha vida.

Agradeço ao PPGL a chance de realizar o desejo pessoal de tempos de realização profissional e pessoal. Tornar-me mestre é uma realização muito especial!

Muito obrigado a todos!

## RESUMO

O presente trabalho se destina a investigar, em *Teia*, de Autran Dourado, o gênero novela em decorrência que nela o gênero revela características que distanciam daquelas comuns à origem e ao período em que era lido no Brasil do século XIX, sabendo que nessas épocas estava estreitamente associado ao lazer. Além disso, demonstra-se o fazer poético do escritor como ato de construir o texto literário à semelhança do ofício de um carpinteiro, cujo produto resulta de planejamento prévio. Expõe-se, com isso, que a narrativa de novela em formação decorre de um riscado estruturado, ou seja, os capítulos da novela se interligam por fios do enredo e se agrupam em torno critérios sugestivos. Por fim, faz-se um estudo das implicações da ausência da figura paterna na vivência do narrador e personagem central, bem como na construção das personagens femininas, Carolina, Matilde e D. Elvira. Para tanto, recorre-se a conceitos psicanalíticos para entendimento, sobretudo, do estado de angústia e melancolia da personagem central. Ademais, analisam-se alguns elementos simbólicos correlacionados aos estados de alma das personagens.

**Palavras-chave:** *Teia*; Autran Dourado; Novela; *bildungsroman*; Psicanálise; Melancolia; Angústia.

## ABSTRACT

The present work is intended to investigate, in *Teia*, by Autran Dourado, the novel genre as a result of the fact that in it the genre reveals characteristics that distance from those common to the origin and period in which it was read in Brazil in the 19th century, knowing that in those times it was closely associated with leisure. In addition to, the poetic work of the writer is demonstrated as an act of constructing the literary text similar to the craft of a carpenter, whose product results from prior planning. It is exposed, therefore, that the narrative of a soap opera in formation stems from a structured outline, that is, the chapters of the soap opera are interconnected by plot threads and are grouped around suggestive criteria. Finally, a study is made of the implications of the absence of a father figure in the experience of the narrator and central character, as well as in the construction of the female characters, Carolina, Matilde and D. Elvira. Therefore, psychoanalytical concepts are used to understand, above all, the state of anguish and melancholy of the central character. Furthermore, some symbolic elements correlated to the states of mind of the characters are analyzed.

**Keywords:** *Teia*; Autran Dourado; Novel; bildungsroman; Psychoanalysis; Melancholy; Anguish

## SUMÁRIO

|                                                                        |    |
|------------------------------------------------------------------------|----|
| INTRODUÇÃO                                                             | 9  |
| 1 NOVELA: DAS ORIGENS À ATUALIDADE                                     | 16 |
| 1.1 Novela: origens de um gênero popular                               | 16 |
| 1.2 Aspectos estruturais do gênero novela                              | 19 |
| 1.3 Gênero em construção: Novela de aprendizado e <i>bildungsroman</i> | 21 |
| 1.4 <i>Teia</i> : O riscado na novela                                  | 27 |
| 2 ANGÚSTIA E MELANCOLIA NA NOVELA                                      | 48 |
| 2.1 Conceitos fundamentais da Psicanálise                              | 50 |
| 2.2 Melancolia na perspectiva psicanalítica                            | 52 |
| 2.3 Relação da psicanálise com o gênero novela                         | 54 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS                                                   | 77 |
| REFERÊNCIAS                                                            | 82 |

## INTRODUÇÃO

Waldomiro Freitas Autran Dourado, nascido em Patos de Minas, Minas Gerais, no dia 18 de janeiro de 1926, morto no dia 30 de setembro de 2012 no Rio de Janeiro, teve sua formação como bacharel em Direito na Universidade Federal de Minas Gerais. Fez o curso de Direito enquanto trabalhava como jornalista e taquígrafo da Assembleia Legislativa de Minas Gerais. Sua estreia na literatura, em 1947, se deu com a novela *Teia* (DOURADO, 1947/2005a) – objeto deste trabalho.

Em 1950, já bacharel em Direito, participou do grupo que editou a revista *Edifício*; ano também em que publicou a segunda obra *Sombra e Exílio*, pela qual recebeu o Prêmio Mário Sete, do Jornal de Letras. Em 1952, publicou *Tempo de Amar*, romance reconhecido com o Prêmio Cidade de Belo Horizonte. Com *Uma vida em segredo*, em 1964, o escritor assume sua carreira internacional – a obra foi traduzida para o inglês e o alemão. Em suma, entre artigos, contos, memórias, ensaios, romances e novelas, Autran Dourado escreveu 32 obras, conjunto que lhe rendeu o Prêmio Camões em 2000. Além deste, merece destaque o Prêmio Jabuti em 1981 pela obra *As imaginações pecaminosas* (DOURADO, 1981).

Neste trabalho, o objetivo geral se desdobra em analisar a criação literária na novela *Teia* (DOURADO, 1947/2005a) na perspectiva do gênero em construção e do trabalho meticuloso do escritor, bem como se desenvolve ao analisar as implicações da ausência do pai na construção da identidade do filho – personagem narradora – e das outras personagens do enredo.

Para tanto, propõe-se neste estudo levantar conceitos psicanalíticos importantes para a análise da figura do pai ausente na novela *Teia*; analisar, no discurso do narrador e filho, os conflitos existenciais e a fragilidade da sua identidade masculina, decorrentes da ausência da figura do pai na perspectiva da psicanálise; além de discutir como a ausência da figura paterna interfere e influencia no modo de vida das personagens femininas Matilde, Carolina e D. Elvira.

A investigação é de cunho bibliográfico crítico-teórico, dedutivo e analítico. Para as discussões sobre literatura e psicanálise, utilizaremos da Edição Standart Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud (2006), além dos autores Joel Dör (1991; 1995), além de artigos acadêmicos, dissertações e teses que servirão de fundamentação para estabelecer correlação entre a narrativa e a teoria psicanalítica.

Sobre o narrador e a estrutura da narrativa, utilizaremos os estudos já produzidos por Alfredo Bosi (1970/2015), Eneida Maria de Souza (1996), Massaud Moisés (1991; 1999; 2006, além de produções acadêmicas, a exemplo dos artigos do professor Osmar Pereira Oliva (2013; 2014) sobre narrativas de Autran Dourado.

Conforme Souza (1996), há uma tendência à autorreflexão nos textos ficcionais de Dourado, justificada não só pelos personagens escritores, mas também pela intenção de tratar dos bastidores da criação. Nesse sentido, suas narrativas retratam a decadência e a tragédia da família patriarcal, cenário em que personagens se encontram atormentados, solitários, depressivos e ensimesmados, como se fizessem uma aliança com a solidão e o fracasso. Exemplifica isso Lucas Procópio, em romance de mesmo nome (DOURADO, 2002), frustra-se na vida política. João Capistrano, em *Ópera dos mortos* (DOURADO, 1967/1999), também se aborrece com política, motivo para isolar-se no sobrado da decadente família Honorato. Nessas narrativas, enfim, temática recorrente é a decadência.

Nesse sentido, segundo Compagnon (2009, p. 29), “Lemos, mesmo se ler não é indispensável para viver, porque a vida é mais cômoda, mais clara, mais ampla para aqueles que leem que para aqueles que não leem”. Se a literatura oportuniza ao leitor conhecer de si mesmo, do outro e das circunstâncias, justifica-se estudar *Teia* tanto pela importância de ser narrativa com características estruturais que enriquecem o gênero novela quanto pela possibilidade de esquadrihar, pelo enredo, implicações da ausência do pai na construção da identidade do filho, o que oportuniza o conhecimento da natureza humana, porque há universalismo humano condensado na personagem narradora.

No primeiro capítulo desta dissertação, demonstra-se que, em *Teia*, há uma precursão da narrativa em relação às posteriores. Quanto aos aspectos do gênero, observamos como a novela se recompõe para distinção de um senso predominante segundo o qual ela, por tradição, se destinaria a temas populares de rasa contemplação. Para construção dessa análise, recorre-se a Massaud Moisés (2006), que expõe a origem do gênero e as concepções atribuídas a essa modalidade de narrativa estreitamente condicionada ao propósito de garantir popularidade desde as novelas de cavalaria, na Europa, até os folhetins do século XIX, no Brasil. Com isso, conforme o teórico, o gênero identifica-se com leitores que atribuem à leitura uma atividade de lazer.

Além disso, propõe-se a análise da narrativa em *Teia* com vistas à estrutura. Comum ao gênero novela, os capítulos da narrativa se interligam com linhas tênues do enredo, como se fiapos do enredo interligassem os capítulos, ou seja, capítulos estabelecem com anterior a ideia de continuidade. Além do mais, em *Teia*, notam-se recortes ou blocos de capítulos, às

vezes, com pontos de abertura. Esse procedimento de criação está presente em outras narrativas de Dourado, razão pela qual se vislumbra um caráter precursor do objeto de estudo deste trabalho em relação a outras criações do autor.

De fato, a perceber pelo título editorial “Novelas de Aprendizado” (DOURADO, 2005b) na publicação conjunta de *Teia* e de *Sombra e Exílio*, a ideia de novidade é expressiva, o que permite relacionar com o conceito de “formação”, próprio do gênero “*bildungsroman*” – em português, “romance de formação” –, procedente da criação de Goethe: *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Essa ideia de gênero em construção condiz com o que o próprio Dourado (1976/2000) expõe em *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*, a saber: a noção de criação literária como resultante de um “projeto literário”.

Nesse sentido, vê-se que Dourado (1976/2000) não só constrói um tipo de personagem em consonância com os novos tempos da literatura e da cultura brasileira como também arquiteta uma narrativa no gênero novela para nova leitura. Nessa configuração, há a concepção de “planta baixa”, que consiste na prévia organização da narrativa; por exemplo, na delimitação dos capítulos e dos blocos. Isso segue, em *Teia*, o que o autor demonstrou ter ocorrido na construção de *O risco do bordado* (DOURADO, 1970). Sendo assim, há na narrativa planta baixa, risco ou traçado para os elementos espaciais, para as ações e as contemplações, à semelhança de tramas e tessituras que envolvem personagens e dilemas da novela. Essa abordagem sobre a criação planejada do autor é o que se desenvolve no primeiro capítulo deste trabalho.

Fica evidente que o autor não pretende comprometer o processo criativo de sua narrativa como projeto de arte literária, até porque é constituído também de subjetividades, de flexibilidades e do cuidado para que o leitor não seja um contemplador do processo, mas, sim, um desfrutador dos resultados, da criação, sem notar a existência daquele que a criou.

De fato, é de esperar que um escritor construa seu texto literário com a consciência de que o leitor, ao apreciar-lhe a criação, não se atenha a esquadrihar os procedimentos do criador. Entretanto, Dourado (1976/2000) não deixa de sugerir isso por meio das exposições de sua escrita metalinguística em *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*.

Ao expor planejamentos prévios para *O risco do bordado* (DOURADO, 1970) e ao sugerir, pela narrativa metalinguística de *Um artista aprendiz* (DOURADO, 1989), à formação de um escritor, Dourado permite a inferência de que *Teia*, apesar de ser narrativa de sua adolescência, já se apresente como resultantes de elementos previamente constitutivos, procedimentos estabelecidos a priori, o que servirá como parâmetro analítico, e não regra, para a criação de suas subsequentes narrativas. Até certo ponto, é possível que *Teia* tenha

servido, para o escritor mineiro de Patos de Minas, como um paradigma inicial de criação literária.

No segundo capítulo, focalizam-se os personagens angustiados e solitários. Em primeira pessoa, a novela, por meio do fluxo da consciência e dos monólogos, convida o leitor a proceder como um terapeuta no processo narrativo de alguém que necessita verbalizar o que tanto o inquieta com o propósito de tentar, aparentemente sem sucesso, compreender-se na existência. Nesse contexto, o silêncio também é revelador, pois determina que a personagem narrador seja introspectivo.

Nesse capítulo, procedemos ao levantamento de conceitos psicanalíticos importantes para a análise da figura do pai ausente na novela *Teia* (DOURADO, 1947/2005a). Para tanto, recorreremos aos conceitos freudianos que permitem fazer inferências das relações entre filho e pai com base nos elementos narrativos. Além disso, analisamos, no discurso do narrador e filho, os conflitos existenciais e a fragilidade decorrentes da ausência da figura do pai. Com isso, são observadas evidências que apontam entendimentos das inquietações da personagem central em um estado de melancolia. Ainda no segundo capítulo, discutimos como a ausência da figura paterna interfere no modo de vida das personagens femininas Matilde, Carolina e D. Elvira. Dessa forma, expomos o papel de cada personagem feminina na perspectiva da narrativa em primeira pessoa.

Diante disso, lemos *Teia* (DOURADO, 1947/2005a), com o propósito de investigar, a princípio, as implicações da ausência do pai na narrativa e no discurso da personagem central e narrador. Por extensão, analisamos, nos diálogos, nas ações e nas reações, a construção das personagens Matilde e Carolina, tendo em vista que elas apresentam traços de ansiedade associados também à ausência ou à perda do pai. Ademais, verificaremos o papel da velha, D. Elvira, como representativa personagem feminina na maneira de relacionar-se com as outras três personagens – todas elas moradoras da mesma casa, a pensão de D. Elvira.

Consideramos significativo analisar essa temática na novela *Teia*, visto que conhecer essas personagens dar-nos-á elementos para melhor estudar e entender muitos dos personagens no conjunto da obra do autor. Como cenário de acesso ao universo literário de Dourado, *Teia* (DOURADO, 1947/2005a) permite analisar a existência humana diante da personagem central, que vive perturbações da alma com questionamentos recorrentes a respeito da figura do pai. Esse caráter universalista da narrativa tem continuidade nas narrativas posteriores do escritor.

Para construção da identidade do filho, Gustavo, na visão psicanalítica, a figura do pai tem importância expressiva, por esse motivo o presente estudo baseia-se em escritos de Freud

e Joel Dör. Com isso, reúnem-se conceitos fundamentais da psicanálise para análise da alma humana, sobretudo a teoria concernente aos elementos Id, Ego e Superego, o entendimento do Complexo de Édipo, que se baseia na relação pai-mãe-filho, e as prováveis implicações desse quadro.

Na narrativa de Dourado, a personagem narradora, gradativamente, se expõe ao leitor e a si mesmo. Concernente a isso, Dor (1995) preconiza que a morte do pai não consiste, de fato, em sua ausência, mas, sim, na constância de sua Lei. Em decorrência desse fenômeno psicológico, o estado de alma pesada e angustiada pelo sentimento de culpa predomina nas falas e nas reflexões de um filho em quadro problemático do complexo edipiano que vivencia, o que é possível vislumbrar nos passos e nos desdobramentos do narrador em *Teia*.

Nesse viés, “Luto e melancolia”, de Freud (2006a), explicita que o luto se manifesta de modo que o princípio da realidade exerce substancial domínio sobre o Ego. Assim sendo, a perda do pai, para o narrador, configura-se em quadros psicológicos, como perda da libido (ou seja, da força de uma energia psíquica) – o que sugere ser o quadro da personagem central, Gustavo.

Ainda na perspectiva psicanalítica de Freud (2006b, p. 196), o complexo edipiano oferece duas possibilidades de satisfação: primeira, o filho poderia se colocar no lugar do pai, o qual assumiria o sentido de estorvo para ele; segunda, o filho assumiria o lugar para ser amado pelo pai. O narrador de *Teia*, seguramente, se enquadra no primeiro caso, até porque, para ele, o pai representa um estorvo que o incomoda ao longo de toda a obra. Mesmo quando vivo, o pai, devido a um distanciamento relacional, apesar de estar fisicamente perto do filho, já configura uma identidade do pai como estorvo.

Nesse contexto, a narrativa é processo de verbalização da personagem narradora diante do leitor. Pelo fluxo verbal do narrador, o leitor, potencial analista, é desafiado a analisá-lo como um pressuposto paciente. Além do mais, há situações similares à dele, visto que as personagens femininas, Carolina – a criança – e Matilde – a moça –, moradoras da mesma pensão, manifestam estados de alma angustiada também relacionados à ausência da figura paterna.

Por meio de dificultoso diálogo entre eles, tendo em vista que o ambiente é predominantemente silencioso, o que intensifica o caráter autorreflexivo do narrador personagem e, por que não, de Carolina e de Matilde, verifica-se que ambas sofrem da ausência da figura paterna.

Fausto é o pai de Carolina e a teve de relacionamento com uma prostituta. Filho de D. Elvira e figura lacônica na narrativa, ele morreu tuberculoso. Diante dessa ausência, a mãe da

garota julgou melhor levar a pequena para viver com a avó, com o propósito de poupar que a criança fosse criada em ambiente de prostituição, porém a velha não aceitou aquela proposta. Expulsou a mãe e a garota, ameaçando chamar a polícia. Entretanto, não muito tempo depois, com a morte da mãe, Carolina foi levada para viver com a avó. Inocente diante dos fatos, a pequena vive naquele lugar de opressão e rejeição.

Matilde, por sua vez, foi deixada há dois anos na casa de D. Elvira pelo pai, que lhe manda dinheiro, mas não retorna mais para vê-la. As impressões apresentadas na narrativa a respeito dela definem ser ela personagem, assim como Carolina, com um passado cheio de segredos e inquietações, tal como o narrador. Em comum, os três têm o pai ausente: o narrador, com pai morto; Carolina, com desconhecimento do pai já falecido; Matilde, pai ausente e distante pelo abandono. Esse ambiente psicanalítico são recônditos cheios de mistérios, diante dos quais o estudo da obra pode auxiliar na construção e no entendimento dessas personagens em associação com ausência da figura masculina do pai.

No desenvolvimento da análise das personagens femininas, assim como dos espaços e dos objetos neles evidenciados no enredo, desperta-se atenção para os prováveis elementos simbólicos na narrativa. Por exemplo, é expressivo o fato de haver três personagens femininas em uma trama em que os três elementos da alma humana – Id, Ego e Superego –, segundo Sigmund Freud, são evocados para o entendimento de sentimentos e pensamentos. Além disso, o número três, que também evoca as figuras do pai, da mãe e do filho no Complexo de Édipo, na cultura popular cristã, é significativamente simbólico. Por exemplo, remete para a Trindade – Deus-Pai, Deus-Filho e Deus-Espírito Santo – e para os elementos da vida humana – corpo, alma e espírito. Sendo assim, o presente trabalho, de modo sucinto, objetiva um entendimento desse elemento simbólico na narrativa, sobretudo pelas três figuras femininas com as quais o narrador se relaciona.

Outro elemento expressivo é a noção de ambivalência na narrativa para além da aplicação da teoria psicanalítica na percepção de situações associadas ao complexo edipiano. A condição de ambivalência do narrador em decorrência do relacionamento com o pai distante coexiste com um quadro de ambivalência na narrativa, tendo em vista que a personagem central é o narrador de primeira pessoa. Ou seja, o criador é também a criatura e, pela ambivalência, conduz-se no enredo em evidente agir em busca de autoconhecimento. Isso consiste exatamente na dinâmica psicanalítica de quem está sob tratamento: a verbalização é o processo pelo qual há o autoconhecimento, isto é, a narrativa em primeira pessoa, em contexto de angústia e profunda instabilidade de alma, é o processo pelo qual o

narrador buscam o autoconhecimento. Além desses, outros elementos simbólicos são mencionados neste estudo de *Teia*, de Dourado (1947/2005a).

Portanto, enveredar por essas leituras reunirá material para conhecer melhor a construção dessas personagens na trama, colherá elementos para tecer inferências fundamentadas em estudos concretos da alma humana representada no enredo de *Teia*, de Dourado (1947/2005a), o que poderá servir de referencial para a leitura de outras obras do autor, até porque, com essa novela, o escritor mineiro inicia sua coletividade de personagens solitárias, angustiadas, ansiosas, fracassadas, carentes de autoconhecimento.

Além disso, reconhece-se que há pouco trabalho de estudo a respeito desta obra do autor. Enfim, esta pesquisa propõe uma discussão sobre *Teia* e recorre a parte da crítica já produzida acerca da ficção de Autran Dourado, sobretudo a que contempla a narrativa em primeira pessoa, marcada sobretudo pelo monólogo, foco neste projeto.

## CAPÍTULO 1 – NOVELA: DAS ORIGENS À ATUALIDADE

*Teia* foi a primeira publicação literária de Waldomiro Freitas Autran Dourado, publicado originalmente em 1947. A designação de que a narrativa consiste em uma novela não é uma afirmativa que se recebe com seguro conforto, há, sim, silenciosas interrogativas a respeito de suas características que levariam o autor e os editores à publicação de “*Novelas de aprendizados*”, composta de duas narrativas, *Teia* e *Sombra e Exílio*, cognominadas no título de novelas (DOURADO, 2005b). Entender essa nominação é expressivo e necessário para a análise de *Teia*, até porque Dourado produzia uma escrita que, gradativamente, se sistematizava, ou seja, a designação do gênero de sua própria narrativa não era uma mera iniciativa editorial. Por isso, objetivamos analisar *Teia* na perspectiva da teoria da novela.

Em 1950 encontrei o meu primeiro editor, João Calazans, de Belo Horizonte. Primeiro, porque *Teia* foi publicado com o auxílio financeiro de minha santa mãe. Com ele editei a minha segunda novela, *Sombra e exílio*. Por conta própria o editor deu ao volume o nome de romance, que ele achava demais apelo popular, e eu aceitei, não estava em condições de recusar imposição de editor – começou aí então outro duro aprendizado. E depois, disse eu, distinguir entre novela e romance é outra história intrincada que já deu muito pano para as mangas à crítica brasileira. Ia lá um jovem plúmbeo cuidar dessas questões bizantinas, como aquela outra sobre o que é conto. (DOURADO, 2005, p. 12).

### 1.1 Novela: origens de um gênero popular

Em *A criação literária: Prosa 1*, Massaud Moisés (2006) considera que a disposição inicial para distinção de romance, conto e novela adveio da observação da forma externa da obra, pouco levando em conta os aspectos internos da estrutura do gênero literário. Com isso, estabeleceu-se como critério de diferenciação o aspecto quantitativo da narrativa, logo novela, “que os ingleses chamavam de novelette e os franceses, de nouvelle, seria mais longa que o conto e menos que o romance” (MOISÉS, 2006, p. 24). Embora o crítico reconhecesse que esse critério não seria desprezível, entendia que esses parâmetros impediam identificar e diferenciar os gêneros narrativos romance, conto e novela com precisão. Para tanto, cabem os critérios internos da narrativa.

A respeito disso, Moisés (2006) refere-se a duas narrativas longas que se enquadram em gêneros distintos, a perceber pelos critérios internos delas.

D. Quixote e Madame Bovary servem de exemplo. Quem, refletidamente, poderia enfaixá-los sob um mesmo rótulo, novela ou romance? A rigor, aquele é novela, e esse, romance. E, como sabemos, o primeiro é mais volumoso: que o segundo. Assim, se o critério fosse o número de palavras, ambos teriam de ser romances. Estaria correta a classificação? A resposta só pode ser dada pelo critério intrínseco, e esse responderia que o D. Quixote é novela, e Madame Bovary, romance.

Infere-se, assim, que o critério mais conveniente para se erguer uma distinção rigorosa entre o conto, a novela e o romance, é o qualitativo, que consiste em procurar ver a obra de dentro para fora, analisar-lhe e julgar-lhe os componentes, de forma, e de conteúdo. (MOISÉS, 2006, p. 25).

Fica evidente, segundo o crítico, que os elementos constitutivos do texto, como os estruturais, conceituais e históricos são os mais expressivos para a teoria da novela.

Para definir o gênero, Moisés (2006, p. 103) recorre à etimologia da palavra, que evoca “novella”, do italiano, com o sentido de “notícia”, “novidade”, e vem do latim “novellus”, adjetivo na forma diminutiva derivado de “novus”, o que remete a “jovem”, “novo”. O adjetivo assume a forma substantiva, com sentidos diversos: “chiste”, “gracejo”, “enredo”, “narrativa enovelada”.

A dificuldade de especificar a distinção entre romance, conto e novela fica mais evidente quando se lê o quadro pelo qual Moisés (2006) faz um paralelo entre essas designações em outras línguas: inglês, francês, italiano, alemão e espanhol.

**Figura 1** – Características de estilos literários.

|          | Romance          | Novela curta ou conto literário | Conto, Conto popular |
|----------|------------------|---------------------------------|----------------------|
| Inglês   | Romance ou Novel | Short story                     | Tale                 |
| Francês  | Roman            | Nouvelle                        | Conte                |
| Italiano | Romanzo          | Novelle                         | Racconto             |
| Alemão   | Roman            | Novelle ou Erzählung            | Märchen              |
| Espanhol | Novela           | Novela Corta                    | Cuento               |

Fonte: Moisés (2006, p. 31).

O fato de o quadro atribuir as identificações novela curta e conto literário para mesmo gênero revela complicações para o português. Isso porque, em português, não se emprega a expressão novela curta. Diante disso, o que seria a novela longa? Uma alternativa seria entender que novela curta pode ser nominada como novela. Entretanto, o problema persiste quando há a necessidade de distinção entre conto literário e conto. Nesse viés, que tipo de conto é o conto literário, o qual seria similar ao gênero novela, sabendo que ele é distinto do conto e do conto popular?

Na perspectiva histórica, o berço da novela, para o crítico, situa-se nos clássicos, do século II a.C. ao século III d.C. Essas narrativas receberam a denominação de “‘dramas históricos’ em razão de mesclarem elementos teatrais à historiografia” (MOISÉS, 2006, p. 104). Outra atribuição de origem para a novela, conforme Moisés são as canções de gesta. Essas canções medievais, narrativas sobre feitos de guerra, floresceram na França e eram cantadas por trovadores. Sempre que o trovador a repetia, a narrativa se ampliava, o que não só acarretava desfiguração dos motivos de guerra como também fazia com que o enredo atingisse extensões consideráveis. Com isso, tornou-se necessário registrar na narrativa em pergaminho, e “as canções passaram a ser lidas com acompanhamento musical” (MOISÉS, 2006, p. 106). A partir disso, conforme o crítico, a novela passou a assumir autonomia como gênero narrativo, o que se exemplifica com *A Demanda do Santo Graal*, no século XIII em Portugal.

Emergiram, em subsequência, as novelas de cavalaria, com enredos e cenários comuns ao gosto popular no passado e na atualidade, segundo Moisés (2006, p. 106). No Renascimento, na novela de cavalaria incorporam-se sentimentalismo e erotismo, a exemplo das narrativas de autores, com Diego de San Pedro e Juan Rodríguez del Padrón. Há ainda as novelas pastoris, nesse período, além das novelas históricas ou histórico-cavaleirescas, com enredo satírico e picaresco. *D. Quixote*, de Cervantes, consoante o teórico, exemplifica esse tipo de novela de cavalaria com aspecto satírico: “Multiforme no conteúdo e na técnica de composição, o relato das andanças do cavaleiro de Mancha e Sancho serviu de estímulo à prosa narrativa dos séculos seguintes” (MOISÉS, 2006, p. 107).

Posteriormente, no século XVIII, conforme Moisés (2006, p. 108), o gênero introduz-se na modernidade por meio do Romantismo, o que se nota significativo já na literatura brasileira. Nesse período, em meio aos folhetins, o gênero se incorpora bem no ambiente exigente por envolver o leitor, o que se exemplifica por *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, publicado em 1853. Em seguida, no Realismo, a novela perde espaços, em função do cientificismo da época, embora autores brasileiros, como Aluísio de Azevedo (1857-1913) e Machado de Assis (1839-1908), continuassem a escrever o gênero em folhetins.

Segundo Moisés (2006, p. 110), o gênero novela combina com uma massa pouco culta, que tem a leitura como uma exclusiva atitude de lazer. Essa prática se consolidou efetivamente no contexto dos folhetins. Apesar disso, no século XX, fora de qualquer mercado folhetinesco, escritores brasileiros, como Graciliano Ramos (1892-1953), José Lins do Rêgo (1901-1957), Jorge Amado (1912-2001) e Érico Veríssimo (1905-1975), construíram

narrativas com recortes breves que se enquadram no conceito de novela. Entretanto, o gênero persiste até hoje, inclusive adequado às novas tecnologias, mas, para o crítico, em posição nivelada ao grande público.

Como se vê, a novela não desapareceu. Correspondendo ao gosto do povo, desejoso de evadir-se do cotidiano hostil, permanece viva nas intermináveis novelas de televisão e nos filmes de cowboy, caracterizados pela novidade do enredo. (MOISÉS, 2006, p. 111).

## 1.2 Aspectos estruturais do gênero novela

Para entendermos conceitos e aspectos da estrutura da novela e, com isso, analisar a narrativa em *Teia*, de Dourado (1947/2005a), lançamos mão de *A análise literária*, de Moisés (1991). Para fundamentar e exemplificar o que seria análise de uma narrativa no gênero novela, o crítico literário recorre aos capítulos IV, V e VI de *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida (1996).

Para tanto, tenciona-se olhar com atenção, na narrativa do Dr. Almeida, o enredo, os elementos circunstanciais (tempo e espaço), personagens, ponto de vista e recursos técnicos. O enredo se desdobra em torno da personagem Leonardo Pataca no início do século XIX. Seu filho, de mesmo nome, cresce e vive espertezas e travessuras, em meio ao namoro com Vidinha e Luisinha, além de embates com Vidigal, policial que já perturbara o pai. Finaliza-se casado e no cargo de sargento.

O primeiro aspecto da narrativa que chama à atenção o crítico literário é a dinâmica sequencial. Por exemplo, o narrador das memórias, no primeiro parágrafo do capítulo IV (ALMEIDA, 1996, p. 19), desvia sua atenção de duas personagens, o compadre e o menino, para concentrar o olhar em Leonardo. Esse procedimento é justificado por Moisés (1991, p. 151), entre outros motivos, por a narrativa ser publicada na forma de folhetins, o que permitiria o trânsito dos protagonistas no foco do narrador, e por o escritor dirigir-se a leitores com a preocupação de retomar “fiapo de conversa deixado em suspenso uma semana ou duas atrás” (MOISÉS, 1991, p. 151).

Em *Teia* (DOURADO, 1947/2005a), essa característica é perceptível também no início de capítulos que estabelecem com o anterior a ideia de ação em continuidade. Nos capítulos de I a V, o vínculo se dá pela centralidade da narrativa no universo da personagem principal, razão por que a 1ª pessoa se configura o “fiapo” de interligação. Todavia, percebe

também uma dinâmica espacial: no capítulo I, o narrador situa a casa em que o passa a morar de “longe e perdida”; no capítulo II, narra fatos no ambiente do dia da morte da mãe; no capítulo III, ele retorna à casa, que estava “inteira num silêncio de sono”, e observa o quarto; no capítulo IV, em ação e espaço interligados em continuidade ao capítulo anterior, permanece no quarto arrumando seus objetos; no capítulo V, o narrador move-se para a sala de jantar e fica em companhia das outras pessoas.

No capítulo VI, o início “Depois que as três se retiraram da sala” consiste em evidente “fiapo” da narrativa. A referência “três” tem valor de conexão com o capítulo anterior, sustentado pela prévia noção do leitor de quais sejam essas três pessoas no enredo. O mesmo efeito se consegue com “Enfim, um momento só no casarão”, no capítulo VII, que pressupõe momentos de companhia; com “Os dias seguintes foram da mesma maneira silenciosos”, pela relação comparativa com o instante do capítulo anterior, entre outros trechos de interligação, fiapos da trama que garantem unidade apesar das diversidades (DOURADO, 1947/2005a).

No início do capítulo X, “Tudo me movia para Matilde” tem referência à moça como elemento de interseção entre este capítulo e o anterior. No capítulo XIII, isso se dá com o início “De novo o quarto” e com o fecho “Novas cadeias se ligariam àquelas e eu seguiria no arrastão, perdido, desnordeado”. No capítulo XVI, a abertura com “A semana inteira passamos sem quase dar palavra” serve de continuidade ao capítulo anterior, cuja cena se desdobra no culto de domingo. No capítulo XVIII, o início do segundo parágrafo, após o primeiro parágrafo descritivo, com a afirmação “Depois, pude distinguir melhor onde estava” amarra o enredo com o capítulo anterior (DOURADO, 1947/2005a).

No capítulo XIX, a expressão “No dia seguinte” cumpre esse mesmo efeito, assim como o último parágrafo, “E alguém entrou no quarto”, em relação ao capítulo posterior – que, com adequação, começa com fala de Matilde. Em “Mansamente, Matilde recolheu a mão que me entregara”, do capítulo XXI, a última forma verbal retoma atitudes da moça narradas no capítulo anterior. O início do capítulo XXII, por sua vez, pressupõe relação de causa e efeito com o parágrafo anterior, ou seja, a atitude de ódio de D. Elvira que abre o capítulo advém como reação ao que acontecera no anterior. As referências temporais no início do capítulo XXIII e do XXIV – “Matilde não voltou mais ao quarto no três dias em que permaneci na cama” e “Ao terceiro dia de cama, não suportava mais o isolamento” – asseguram os aspectos de continuidade das ações entre capítulos anteriores e posteriores (DOURADO, 1947/2005a).

Embora se perceba que a narrativa de *Teia* (DOURADO, 1947/2005a) se desenvolve por fiapo que interliga capítulos, isso não ocorre entre todos eles do ponto de vista do enredo,

mesmo que entendamos haver concatenações centradas na personagem principal, que também é o narrador. Esses intervalos ou cortes entre alguns capítulos levam-nos a olhar a narrativa em blocos ou em recortes, o que também permite entendê-la como estrutura aberta. Isso tanto remete ao entendimento do gênero novela como também ao procedimento de Dourado em outras narrativas, como em *O risco do bordado* (DOURADO, 1970), em que a narrativa se constrói em estrutura aberta à semelhança de D. Quixote, de Cervantes.

Tanto a estrutura do Quixote é aberta, que Cervantes poderia, como fez, acrescentar quantos episódios quisesse na narrativa, sem com isso alterar o plano geral, a estrutura da obra. Tanto é aberta, que um outro autor, que se dizia chamar Alonso F. de Avellaneda, tomou a si a tarefa de continuar o Dom Quixote de 1605. Tanto é aberta, que o próprio Cervantes, talvez sentindo o perigo que correm as narrativas míticas de caírem no domínio público e terem depois a sua autoria discutida, como é o caso da Odisseia, que Vico sabiamente atribui a todo o povo helênico, o próprio Cervantes apressouse em publicar o segundo Quixote dez anos depois do primeiro, só não escrevendo o terceiro, segundo o meu mestre imaginário, porque cansado ou por ter sentido que o seu público ia se cansando ou por qualquer outro motivo. (DOURADO, 1976/2000, p. 17).

### 1.3 Gênero em construção: Novela de aprendizado e *bildungsroman*

Em imediata correlação entre *Teia*, publicada como uma das duas *Novelas do Aprendizado* (DOURADO, 1947/2005a), e as acepções etimológicas descritas por Moisés (2006, p. 103), sobretudo com evocação a sentidos de “novidade”, “novo”, “jovem” cabem duas associações. A primeira associação direciona-se à adolescência do escritor, visto que Dourado lançou a novela ainda muito jovem: “Desobedecendo o sábio conselho do velho Godofredo Rangel, de saudosa memória, em 1947 publiquei o meu primeiro livro, *Teia*, escrito aos 19 anos e editado aos 21 por ‘Edifício’”. Em *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*, o escritor refere-se a essas novelas como “meus dois livros adolescentes” (DOURADO, 1976/2000, p. 22).

Outra associação possível remete para a teoria do gênero novela, já que o título editorial “Novelas de aprendizado” aponta para ideia de “novidade” numa perspectiva intertextual com o gênero romance, mais especificamente com o gênero *bildungsroman* – em português, romance de formação, conforme Massaud Moisés (1999, p. 63), no *Dicionário de termos literários*.

Em seu artigo, *Formação feminista e formação proletária: o bildungsroman no Brasil*, Wilma Patrícia Marzari Dinardo Maas (1999) comenta a respeito do gênero, originário na literatura alemã a partir do romance de Goethe *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*.

Conforme Maas (1999), o termo *bildungsroman*, criado por Karl Morgenstein, professor de filologia, nomeia um gênero literário que surgia em concomitância com a formação de novas classes sociais – neste caso, a burguesia. Moisés (1999, p. 63) define assim: “Modalidade de romance tipicamente alemã, gira em torno das experiências que sofrem as personagens durante os anos de formação ou de educação, rumo da maturidade”.

Para além do universo de Goethe, Maas (1999, p. 70) expõe que o romance de formação está presente também na literatura brasileira. Primeiro, demonstra o gênero em narrativas de escritoras, como Lúcia Miguel Pereira (1901-1959), Rachel de Queiroz (1910-2003), Clarice Lispector (1920-1977), Lúcia Fagundes Telles (1918-2022), isto é, o gênero *bildungsroman* estreita-se com a literatura de escrita feminina e de abordagem feminista. Por outro lado, a teórica ainda remete a Jorge Amado (1912-2001), em cuja narrativa o gênero romance de formação se evidencia na construção da personagem proletária (MAAS, 1999).

Nesse sentido, se o gênero romance de formação, a princípio uma denominação restrita à narrativa de Goethe em distinta circunstância histórica europeia, pôde ser ampliado para outras literaturas, como a brasileira, o que se justificou pela formação feminista e pela formação proletária no contexto nacional; por que não seria possível entender o processo de formação da personagem estreitado com outros gêneros narrativos da literatura? O que impediria entender esse mesmo processo de formação em novela?

Levando isso em conta, cabe verificar se o título editorial “Novelas de aprendizado” não pode se aplicar também a um novo olhar sobre o gênero novela em função de “novidades” perceptíveis na construção do personagem.

Entendemos que há, sim, na narrativa de Dourado, mesmo que resultante da escrita de alguém muito jovem, elementos que configuram uma narrativa de formação, à semelhança do *bildungsroman*, por construir personagens em nível de complexidade e instabilidade existencial, que surgem como oriundas de novas perspectivas decorrentes de desenvolvimento, entre outras, das ciências da alma, como psicologia, psiquiatria e psicanálise.

Em decorrência disso, diferente do entendimento de Moisés (2006), segundo o qual novela se destinaria a leitores pouco cultos, que buscariam exclusiva atitude de lazer pela leitura, a novela de formação em Dourado não só expõe um tipo de personagem em sintonia com os novos tempos, como também propõe uma narrativa que pressupõe uma nova leitura, uma nova interpretação. Portanto, em contraposição à tese de Moisés (2006), consoante o qual o não desaparecimento da novela se justifica por se ajustar ao gosto popular, Dourado, com as *Novelas de aprendizado* inicia um gênero significativamente distante das simplificações da

massa, ou seja, entender o universo do narrador de *Teia*, assim como o de D. Elvira, Caroline e Matilde, exige leitura cuidadosa, conceitos prévios, atenção aos detalhes, enfim, requer um leitor mais amadurecido.

Esse diferencial na narrativa de Dourado se evidencia no artigo de Osmar Pereira Oliva (2014), escrito com base em incursões na biblioteca particular de João Luiz Lafetá em Montes Claros, Minas Gerais. A biblioteca do professor de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo – USP, já falecido, foi organizada e mantida, à época, por D. Conceição Lafetá – hoje também falecida.

Dedicado à leitura e ao estudo da produção literária de Dourado, Oliva encontra entre os registros de João Luiz Lafetá um esboço de análise de narrativas de Dourado. A respeito disso, comenta:

O esquema revela-nos o método e a precisão do projeto do crítico; primeiro, ao pretender contextualizar Autran Dourado no esgarçado e tardio modernismo, demonstrando a sua vinculação a esse período literário – pelo trabalho com a linguagem popular, aproximando-a do povo – e, ao mesmo tempo, distanciando-o pelo lirismo, pelo humor e pela forte presença da psicanálise na constituição de personagens solitárias, loucas, incestuosas, narcísicas, ou com dupla personalidade. (OLIVA, 2014, p. 66).

Ainda pelo esquadrihar da biblioteca de João Luiz Lafetá, Oliva conheceu, por correpondências entre o professor da USP e o autor de *Teia*, o reconhecimento da parte da parte daquele de que outro era, de fato, “grande ficcionista mineiro de sua geração” (2014, p. 68). Além disso, para Oliva (2014), as percepções de Lafetá serviriam de estímulo para que a produção literária de Dourado viesse a ser discutida com abrangência a respeito da condição humana, sobretudo com atenção ao universo interior das personagens, tal como procedemos neste trabalho.

Com base nas impressões de João Luiz Lafetá expostas por Oliva (2014) e no artigo “Formação feminista e formação proletária: o bildungsroman no Brasil”, de Dinardo Maas (1999) – que explicita o bildungsroman na literatura brasileira com atenção à narrativa feminina e feminista, assim como à narrativa proletária –, *Teia* (DOURADO, 1947/2005a), de Dourado, possibilita-nos adotar um olhar na perspectiva da “novela de formação”, com a finalidade de identificar traços do gênero na narrativa e de sugerir leituras e interpretações dela em conformidade com o entendimento do que seja “em formação”, ou seja, encaminha o leitor a uma experiência para além do entretenimento no sentido de uma leitura contemplativa.

Além disso, a denominação da narrativa *Teia* como novela de formação se amplia para outras narrativas de Dourado, ou seja, *Novelas do aprendizado* (DOURADO, 2005b) consiste no início de um “projeto literário” amplo. A respeito disso, Eneida Maria de Souza (1996, p. 16) comenta:

O perfil do artista enquanto jovem, escrito sob a inspiração dos romances de formação – bildungsroman – reitera o projeto literário de Autran, voltado para o culto do saber como aprendizado lento e doloroso. Some-se a esse esforço a necessidade de transmitir a sua experiência com vistas a dotá-la de uma função didática e pedagógica. A relação entre mestre-discípulo é constantemente evocada nos textos que tratam de sua formação literária e filosófica – Godofredo Rangel, Arthur Versiani Velloso, Machado de Assis, Vico, Goethe, Flaubert, entre vários outros.

É notória a intenção de Dourado (1976/2000), em *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*, de evidenciar e até descrever processos de sua criação literária, o que pode também revelar preocupação do escritor em tornar conhecido um gênero em formação para um leitor também em formação.

Cabe primeiro, então, direcionar nosso olhar sobre o que o escritor, mesmo que sugestivamente, apresenta sobre sua formação. Para tanto, recorremos a Oliva (2014), em artigo publicado em *Tradições e traduções*, livro organizado por ele mesmo. O teórico, a princípio, refere-se à escrita metalinguística do escritor, pela qual o autor de *Teia* demonstra preocupação constante com o “plano de sua obra” (OLIVA, 2014, p. 285). Além disso, lembra que, para Dourado, o escritor não deve alicerçar-se na inspiração, mas no conhecimento, no preparo, na racionalidade.

Para Oliva (2014), essa postura de Dourado diante do processo de construção literária não se restringe a *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*, mas se estende para sua criação artística e metaficcional, a exemplo dos contos *A glória do ofício*, de 1957, e *Os mínimos carpinas do nada*, de 1982, e da narrativa *Um artista aprendiz*, publicada em 2000 – esta foi o objeto de análise no artigo.

Com a atenção à formação de Dourado e ao processo de criação dele, Oliva (2014) discorre sobre o enredo de *Um aprendiz artista*, cuja personagem central, João da Fonseca Nogueira, consistiria em um alter-ego de Dourado, o que permite, pela narrativa, tecer inferências sobre o escritor, de fato. Ademais, *Um artista aprendiz* é narrativa polifônica, visto que coexiste no enredo com a primeira pessoa o foco em terceira pessoa – estratégia, conforme o pesquisador, que evidencia “muitas opiniões e concepções do próprio autor Autran Dourado quanto à formação de um escritor” (OLIVA, 2014, p. 286).

Ainda consoante Oliva (2014), *Um aprendiz artista* (DOURADO, 1989) se enquadra no gênero romance de formação ou *bildungsroman*, no modelo de Goethe em *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, segundo o qual a escrita literária exige aprendizado e aprimoramento. Assim sendo, para o pesquisador, “Tomando esse posicionamento como lema, Autran Dourado e João da Fonseca Nogueira procuram não se desviar dele” (OLIVA, 2014, p. 287). Destaca-se como influência para esse procedimento em Dourado e em seu alter-ego o francês Gustavo Flaubert, para quem uma criação literária advém de um bom plano. Além disso, lembra que João da Fonseca Nogueira julga que a inspiração deve servir à forma, ou seja, a emoção se subordina à racionalidade (OLIVA, 2014). Essas concepções sobre a criação literária certificam uma conduta que combinam com o gênero romance de formação, observado em *Um artista aprendiz* (DOURADO, 1989), o que nos permitirá relacionar com mesma postura evidenciada em *Teia*, objeto deste trabalho.

Presente em *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*, o aforismo de Flaubert segundo o qual o artista se encontra presente em seu produto apesar da invisibilidade tal como o faz Deus na criação, consoante Oliva (2014), é lembrado em *Um artista aprendiz* (DOURADO, 1989) com o propósito de João da Fonseca Nogueira deixar claro que opiniões ideológicas e identidades subjetivas e políticas do escritor não devem ser manifestações na criação literária. O comportamento do narrador condiz com posturas de Dourado, sobretudo em situações conflitantes com o movimento comunista, do qual se desligou em decorrência de não comprometer sua narrativa com exigências de integrantes do partido.

Seguramente, a firmeza da personagem narradora, em *Um artista aprendiz* (DOURADO, 1989), diante de pressões externas é que possibilitou a ele direcionar sua escrita às influências de James Joyce (1882-1941), Machado de Assis (1839-1908), entre outros. De acordo com Oliva (2014, p. 291), “Em defesa da técnica e da forma, o artista aprendiz trouxe de Joyce a polifonia que marca sua literatura, e de Flaubert e Machado de Assis o comedimento e a concisão narrativa”.

Outra narrativa de Dourado que nos demonstra sua preocupação com o processo de criação literária e, por conseguinte, nos servirá de suporte para o entendimento de que *Teia* seria uma novela em formação é *O risco do bordado*, romance publicado em 1970 e premiado como melhor romance pelo Pen Club do Brasil. Posteriormente a essa publicação é que Dourado lançou *Uma poética de romance* com a finalidade construir uma teoria sobre sua própria escrita, assim como, em 1976, com *Matéria de carpintaria*. Essas se uniriam mais adiante em uma só publicação, *Uma poética de romance: matéria de carpintaria* (DOURADO, 1976/2000).

Nessa escrita metalinguística, no Capítulo 6, *Planta baixa de um livro*, Dourado (1976/2000, p. 53) comenta sobre *O risco do bordado*: “O livro é formado de blocos, como pedras de um dominó. Um dominó de pedras de tamanhos diferentes”. A respeito disso, Osmar Pereira Oliva e Ana Gabriela Gonçalves Ribeiro (2013, p. 4) comentam:

Em seus relatos, o escritor compara o processo de elaboração e montagem da narrativa a um jogo de dominó e nos revela como organizou o tabuleiro com as peças e as normas que ele mesmo criou. “A planta baixa do livro” é uma extensão do romance, o roteiro de *O risco do bordado*, o relato dos bastidores de um trabalho que chega “limpo” aos olhos do leitor.

Resultado de várias reescritas, intervenções e versões, *O risco do bordado* não só exemplifica o compromisso do escritor com a forma perfeita como também confirma a constituição da narrativa em blocos.

Nesse esforço de fazer e de refazer, o capítulo I (“Viagem à Casa da Ponte”) teve cinco versões; os capítulos II (“Nas Vascas da Morte”) e III (“Valente Valentina”) foram reescritos três vezes; o capítulo IV (“As Voltas do Filho Pródigo”) cinco vezes; o V (“Assunto de Família”) teve quatro versões; o VI (“O Salto do Touro”) teve três versões; e o VII e mais longo (“As Roupas do Homem”) teve sete versões. (OLIVA; RIBEIRO, 2013, p. 4)

Chama-nos à atenção o que informam Oliva e Ribeiro (2013) a respeito do que conheceu de Dourado em decorrência de visitas ao apartamento do escritor, no Rio de Janeiro. Entre folhas, rascunhos, correções, anotações taquigráficas, o pesquisador menciona dois cartões postais e, em um deles, lia-se o dito popular que o escritor teria escutado de sua avó, D. Sina: “Deus é que sabe por inteiro o risco do bordado” (2013, p. 11). Essa frase teria resultado no título do romance. Além disso, a frase traz-nos duas referências indiretas: a primeira evoca a analogia entre o escritor e o criador divino na citação de Gustavo Flaubert; a segunda sugere os traçados minuciosos do escritor na construção de sua narrativa e na interligação das partes constituintes, mesmo que haja interferências na ordem dos capítulos ou dos blocos de capítulos.

O autor planejou uma ordem dos blocos, mas alterou-a em busca de um equilíbrio geral – um equilíbrio temático e estrutural. Nesse jogo inventado, que o autor chama de “dominó fantástico”, as peças (blocos) têm tamanhos diferentes (de 20, 30 e 40 laudas datilografadas) e os números não servem apenas para unir uma pedra à outra, mas para dar ritmo ao conjunto. (OLIVA; RIBEIRO, 2013, p. 11)

De fato, essa ordem sofreu mudanças, não só na quantidade dos blocos de capítulos, na ordem deles, como também nas simetrias, pois “simetrias espaciais” deram lugar à “simetria interior e temática” (OLIVA; RIBEIRO, 2013, p. 13).

Dourado, tecendo fios de crítica literária e discutindo a respeito da lida com a forma de sua criação, afirma que sua narrativa apresenta “*Estrutura aberta segundo os princípios de Wölfflin (as formas abertas do barroco) e não segundo os de Umberto Eco (o conceito de obra aberta)*” (DOURADO, 1976/2000, p. 16).

Se o conceito de “obra aberta” de Umberto Eco, conforme Dourado (1976/2000) preconiza um campo amplo e dialógico entre literatura e leituras nas perspectivas de inúmeras ciências, o conceito de Wölfflin conduz a um entendimento que se aplica a essa diversidade de análise de narrativas literárias. A imagem entrecortada da arte barroca, por exemplo, sugere um recorte, ou seja, uma gama de possíveis extensões e prolongamentos imaginários.

Logo, tal como a imagem de uma porta pela metade abre um universo de associações imagéticas, os recortes em narrativas, a exemplo do que se nota em contos e em novelas, abrem-se para uma diversidade de associações, interpretações, entendimentos, complementações. Isto permite ao escritor autonomia no que se refere à sequência do enredo e aos acréscimos que lhe convierem, sempre dentro do riscado ou da planta baixa. Nesse caso, o risco sugere uma arbitrariedade intrínseca ao planejamento da narrativa, conforme Oliva e Ribeiro (2013, p. 18).

Partindo dessas considerações, *Teia*, primeira publicação de Dourado, pode ser lida e analisada na perspectiva do conceito de “planta baixa”, mencionado pelo escritor em sua escrita crítica e explicitado por teóricos. Dessa forma, vale-nos esquadrihar esse “risco” na primeira novela de Dourado, que entendemos ser “novela de formação” – por atribuir ao gênero novela o que fora atribuído ao romance. Além disso, cabe-nos esquadrihar a própria novela *Teia* como uma “planta baixa” como se verifica em algumas outras narrativas de Autran Dourado.

#### **1.4 *Teia*: O riscado na novela**

Assim como observamos em *O risco do bordado* (DOURADO, 1970), conforme o próprio autor em sua produção crítica (DOURADO, 1976/2000), a criação literária é um exercício em que a racionalidade tem papel determinante, ou seja, a construção narrativa é pensada. Sendo assim, mesmo que tenha surgido como resultante do labor de um adolescente

de 19 anos, acreditamos que *Teia* traz, sim, na estrutura, nas personagens e nas abordagens, elementos que demonstrem uma criação pensada em seu processo, efetivamente construída.

Graciliano Ramos (1892-1953), em *Vidas Secas*, foi significativa referência para Dourado na construção de sua narrativa novelística. Assim como Dourado e antes dele, o escritor nordestino adotou, no gênero novela, procedimentos que compactuavam com uma postura de quem racionalmente se propunha a inovar, a se entender como escritor de um gênero em formação em decorrência das mudanças nas estruturas sociais. A respeito dessa escrita em Graciliano Ramos, comenta Alfredo Bosi (2003, p. 404):

E o que havia de unitário nas obras anteriores, apoiadas nos eixos de uma protagonista, dispersa-se nesta em farrapos de ideias, no titubear das frases, nos “casulos de vida isolada que são os diversos capítulos”, enfim, na desagregação a que o meio arrasta os destinos inúteis de Fabiano, Sinhá Vitória, Baleia...

De fato, ambos davam continuidade a um movimento que tomou força com intelectuais brasileiros de 1922. A consolidação da literatura tupiniquim exigia conhecimento das correntes de pensamento que percorriam os centros artísticos mais tradicionais, como os europeus, a fim de que, com essa matéria-prima, promover a criação de uma arte em conformidade com as aspirações da própria realidade brasileira. Entendemos que tanto Graciliano Ramos (1892-1953) quanto Autran Dourado se enquadram na proposta do movimento de 1922 e a aplicam na experimentação de uma novela em formação, sobretudo na maneira de lidar com a organização dos capítulos. Tudo isso, portanto, como extensão do que Bosi (2003, p. 208) diz “dos jovens mais lúcidos de 22”: “fizeram nossa vida mental dar um salto qualitativo que as novas estruturas sociais já estavam a exigir”.

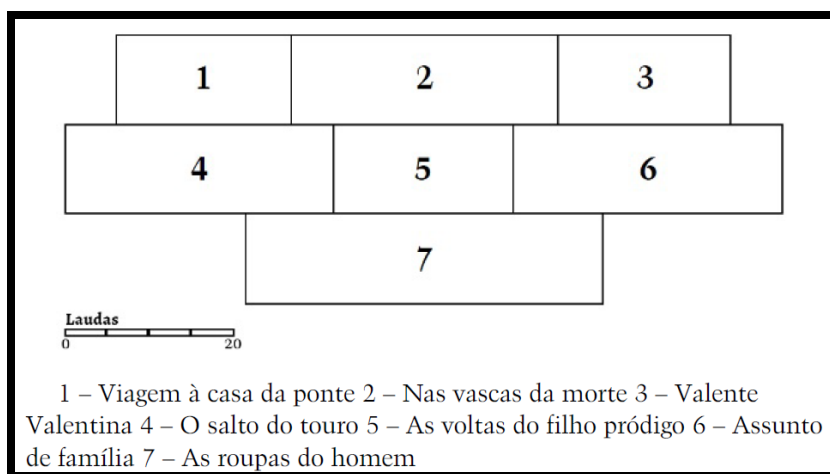
Segundo Dourado (1976/2000), Graciliano Ramos (1892-1953) rompeu com a linearidade e a uniformidade típicas da narrativa francesa do século XIX. Entretanto, essa inovação teria ocorrido sem planejamento prévio em decorrência de demandas editoriais, o que não desmerece o trabalho inovador de Ramos em confrontar a tradição da unidade, permitindo que os capítulos de *Vidas Secas* pudessem ser lidos com autonomia e interdependência ao mesmo tempo.

O *Vidas secas*, único na sua admirável obra, sabe-se como foi escrito. Foi por necessidade editorial e econômica que Graciliano compôs o livro daquele jeito, e não por deliberação antecipada. É que La Nación lhe pediu alguns contos, e como Graciliano não tinha contos no momento e estava pensando ou já rabiscando um romance, resolveu escrever o seu livro em partes distintas e autônomas, de maneira que pudessem ser lidas e publicadas como contos, conforme o desejo dos argentinos, com a intenção de publicá-lo depois como romance ou sem indicação de gênero, não me lembro. (DOURADO, 1976/2000, p. 31).

Em *O risco do bordado*, por sua vez, Dourado (1970) estrutura a narrativa conscienciosamente. Delimita a escrita, especifica partes, capítulos e blocos como uma extensão da criação literária. Noutras palavras, consoante já comentamos aqui, o romance segue uma planta baixa, ou ainda “Tudo ou quase tudo nesse livro é medido e pesado, premeditado” (DOURADO, 1976/2000, p. 32).

Dessa obsessão por tornar rigorosamente racional a escrita, *O risco do bordado* é escrito em blocos tal como “pedras de um dominó”.

**Figura 2:** Esquema inicial dos capítulos de *O risco do bordado*.



Fonte: Dourado (1976/2000, p. 55).

A Figura 2 aponta a sequência dos capítulos que Autran Dourado adotou inicialmente para o romance – o que foi repensado posteriormente. O rigor na organização da planta baixa é tanto que permite vislumbrar a dimensão dos capítulos pela extensão dos retângulos que os representam, o que sugere o número de páginas de cada capítulo. A respeito disso, comenta o autor:

Na verdade, vendo dando nestes apontamentos, sobretudo neste capítulo, o roteiro, a planta baixa, o fio da meada de *O risco do bordado*. Não é uma camisa de força, um esquematismo formal, um “parnasianismo”, como talvez possa parecer à primeira vista. Não acredito que *O risco do bordado* seja frio ou marmóreo, o leitor que me desminta. (DOURADO, 1976/2000, p. 61).

Nesse sentido, planta baixa também é perceptível, por exemplo, em *A ópera dos mortos* (DOURADO, 1967/1999), narrativa cuja protagonista é Rosalina, mulher solteira, criada numa cultura patriarcal e herdeira de João Capistrano Honório Cota. A narrativa expõe

contraposições entre o resquícios e o novo, antagonismo ao estilo barroco, que se configura não só nas temáticas mas também no gênero e no título, visto que a narrativa evoca ópera e segue a estrutura do gênero musical. Nesse sentido, *Ópera dos mortos*, tal como *O risco do bordado*, configura-se numa ordenação dos capítulos em blocos, conforme o próprio Autran Dourado, em sua *Matéria de Carpintaria*, que se juntou a *Uma poética de romance*:

Os blocos bem distintos uns dos outros (técnica conscientemente adotada a partir de A barca dos homens), com ritmo, tratamento, técnica e estilos diferentes. O estilo não é o homem, é o assunto, a matéria.

Os blocos se aglutinam em 4 grupos:

- I. 1. O sobrado;  
2. A gente Honório Cota;  
3. Flor de seda.
- II. 4. Um caçador sem munição.
- III. 5. Os dentes da engrenagem;  
6. O vento após a calmaria;  
7. A engrenagem em movimento;  
8. A Semente no Corpo, na Terra.
- IV. 9. Cantiga de Rosalina. (DOURADO, 1976/2000, p. 118).

A partir dessas observações, reiteramos haver a possibilidade de encontrar em *Teia*, evidências de um gênero novela com organização racional dos capítulos. Ou seja, a publicação do adolescente escritor, seguramente, já traz consigo prenúncios do que as criações posteriores demonstraram em condição de maturidade ou, pelo menos, de maior consciência e domínio.

Em *Teia*, podemos perceber dimensões distintas de grupos de capítulos, o que segue um critério na perspectiva do espaço, das personagens ou dos fatos. Como os capítulos da novela não são nominados, procedemos, à princípio, a este entendimento da sequência dos 28 capítulos da narrativa em seus respectivos 9 grupos. Além disso, verificamos a possibilidade de identificação de dois capítulos como janelas falsas.

**Figura 3:** Organização dos capítulos de *Teia* em grupos.

|                                                             |                             |
|-------------------------------------------------------------|-----------------------------|
| 1<br>A casa, o quarto e a velha.                            | Capítulo I                  |
|                                                             | Capítulo II (janela falsa)  |
|                                                             | Capítulo III                |
|                                                             | Capítulo IV                 |
| 2<br>Casarão e as três moradoras.                           | Capítulo V                  |
|                                                             | Capítulo VI                 |
|                                                             | Capítulo VII                |
|                                                             | Capítulo VIII               |
| 3<br>Narrador e cada uma das moradoras.                     | Capítulo IX                 |
|                                                             | Capítulo X                  |
|                                                             | Capítulo XI                 |
| 4<br>Jornal e suas implicações                              | Capítulo XII (janela falsa) |
|                                                             | Capítulo XIII               |
|                                                             | Capítulo XIV                |
| 5<br>Ida à Igreja e suas implicações                        | Capítulo XV                 |
|                                                             | Capítulo XVI                |
| 6<br>Rua, hotel e quarto – espaços externos ao casarão      | Capítulo XVII               |
|                                                             | Capítulo XVIII              |
| 7<br>Isolamento no quarto e vivência com as três moradoras. | Capítulo XIX                |
|                                                             | Capítulo XX                 |
|                                                             | Capítulo XXI                |
|                                                             | Capítulo XXII               |
|                                                             | Capítulo XXIII              |
| 8<br>Canastra e suas implicações                            | Capítulo XXIV               |
|                                                             | Capítulo XXV                |
| 9<br>Morte de Carolina e fuga (narrativa em aberto)         | Capítulo XXVI               |
|                                                             | Capítulo XXVII              |
|                                                             | Capítulo XXVIII             |

**Fonte:** elaborado pelo autor.

O 1º bloco de capítulos, do I ao IV, está bem delimitado se tomarmos por referência o lugar – a casa e, subsequentemente, o quarto – e a velha. O capítulo I apresenta a casa como o espaço para o qual o narrador se dirige para se recompor da dor da perda do pai, “uma casa longe e perdida”. O narrador leva para aquele espaço sua expectativa de alívio, mas também carrega consigo todo o resíduo de seus sentimentos, de suas memórias, enfim, o seu passado. Gaston Bachelard discorre sobre a experiência de nova casa:

Por conseguinte, todos os abrigos, todos os refúgios, todos os aposentos têm valores oníricos consoantes. Já não é em sua positividade que a casa é verdadeiramente “vívda”, não é somente no momento presente que reconhecemos os seus benefícios. Os verdadeiros bem-estares têm um passado. A velha locução: “Levamos para a casa nova nossos deuses domésticos” tem mil variantes. (BACHELARD, 2008, p. 25).

Talvez o narrador não soubesse que seus fantasmas interiores estariam com ele, o que se justificaria pelo fato de a casa ser um novo espaço de vivência. Mas esses incômodos interiores já se manifestam no primeiro encontro com a presença da velha, dona da casa. A impressão de vigilância e hostilidade a partir do olhar da velha foi imediata.

O quarto, no mesmo sentido, é local de o narrador recolher-se, até porque, conforme Bachelard (2008, p. 25), “todo espaço realmente habitado traz a essência da noção de casa”. Sendo assim, podemos entender que o quarto é a mais efetiva casa do narrador. “Sem ela, o homem seria um ser disperso”, Bachelard (2008, p. 26). De suas expectativas, diz o narrador:

Aos poucos, tento habituar-me ao lugar onde pretendo permanecer muito tempo; viver encerrado de tudo que antes fora minha vida e me agitara, separado de todos, apenas saindo para o trabalho. Pretendo levar um ritmo de vida inteiramente diverso do que estou acostumado, recompor-me do abatimento sofrido com a morte de meu pai. (DOURADO, 2005a, p. 18)

O primeiro bloco, portanto, se reúne em torno dessa busca de Gustavo, personagem central, aparentemente ingênua, por refúgio, indo para aquela casa e alojando-se naquele quarto. Suas aspirações já são confrontadas nas impressões iniciais que tem da velha – proprietária do local.

No capítulo III, no quarto, dimensão espacial mais íntima do narrador, pensa na velha, reflete nas motivações daquele olhar de ódio – provavelmente ela estivesse vigiando-o naquele mesmo momento. Em seguida, o narrador direciona sua observação para os móveis “bastante usados, de outros tempos”. A respeito desses elementos comumente constituintes de cenários narrativos, Bachelard (2008, p. 91) comenta:

O armário e suas prateleiras, a escrivaninha e suas gavetas, o cofre e seu fundo falso são verdadeiros órgãos da vida psicológica secreta. Sem esses “objetos” e alguns outros igualmente valorizados, nossa vida íntima não teria um modelo de intimidade. São objetos mistos, objetos-sujeitos. Têm, como nós, por nós e para nós, uma intimidade.

As sensações do narrador, de fato, confirmam a descrição do crítico. Os móveis do quarto do narrador, por serem velhos, minguados, sugerem a ideia de que “o velho não mais tomará conta de mim” (DOURADO, 2005a, p. 23), entretanto, paradoxalmente, “o presságio de que restarei apenas como coisa passada, monturo de desprezo, toma vulto e estende ao redor” (DOURADO, 2005a, p. 23), como se o passado se mantivesse vivo.

Ainda no capítulo III e no mesmo ambiente do quarto, o narrador tem outro momento com a velha. Desta vez, ela começa a expor comandos da casa: “O senhor fica sabendo que

não permito mulheres no quarto! De espécie alguma” (DOURADO, 2005a, p. 24). Aquele modo estranho de falar da senhora provocou nele pensamentos de reação agressiva, mas logo se aquietou, quando seus ruídos interiores começaram a aumentar.

O capítulo IV tem como cenário também o quarto. A princípio, Gustavo organiza seus livros, rasga cartas e bilhetes – papéis que “perdiam força”. Ali, estavam palavras de consolo, amparo e amizade, conforme o narrador. Aliás, ele reconhece que algumas daquelas pessoas que lhe escreveram já possam ter-se tornado inimigas. Tem a expectativa de “esquecer a todos”. A partir deste momento, o narrador volta seus pensamentos para a velha da casa. Compara-a – em um pequeno recorte de fluxo da consciência ou *stream-of-consciousness*, mencionado por Dourado (1976/2000, p. 78) – com uma mulher idosa, de luto, que gritara quando “deu com meu rosto espantado, encolhido em um canto” (DOURADO, 2005a, p. 27). Este é um instante em que o narrador demonstra o sentimento de que “Alguma coisa de novo virá” (DOURADO, 2005a, p. 27). Assim, fecha-se o primeiro bloco de capítulos.

Não obstante, há o capítulo II, que se caracteriza com distinção. Consideramos que ele se enquadra na designação de “janela falsa” ou apenas “janela”. Neste capítulo, a narrativa não se constrói nos mesmos espaços dos outros três capítulos, a casa e o quarto; diferentemente, é solta quanto ao espaço físico, visto que é, do início ao final, *stream-of-consciousness*, fluxo da consciência ou monólogo interior. No fluxo da memória, o narrador lembra o pai e a mãe, a morte dela, os momentos durante o velório, relação com o pai naqueles instantes, a morte do pai e o corpo dele no necrotério. Portanto, esse recorte se relaciona com toda a narrativa de *Teia*, tendo em vista que expõe o cerne das inquietações da personagem central – as ausências da mãe e, principalmente, do pai. Nota-se, assim, que o capítulo II da novela se associa ao comentário que Autran Dourado, em sua crítica, faz sobre o capítulo *Assunto de família*, em *O risco do bordado*, para o entendimento que seria a “janela falsa” na criação literária:

Não, não é narrativa solta, um conto perdido na narrativa maior que é todo *O risco do bordado*. Nenhum outro episódio ou história ou bloco está tão integrado no plano do livro, nas suas linhas de composição, na narrativa geral, do que *Assunto de família*. (DOURADO, 1976/2000, p. 16).

Os capítulos V, VI, VII e VIII formam o 2º bloco. Desta vez, isso se dá não pelo cenário, mas pelas personagens. Nesses capítulos, estão todas as personagens e atuais moradores do casarão: Gustavo, D. Elvira, a menina e a moça. No capítulo V, o narrador expressa o alívio que lhe foi estar na sala diante de outras pessoas.

Entretanto, diante daquelas pessoas, o que imperava era o silêncio, a dificuldade de falar. Mesmo assim, já se percebia um “elo”, a “teia”, que se constituía entre ele – o narrador –, a criança e a moça, em contraposição à velha – esta personagem, segundo ele, o olhava com “invencível suspeita”. A menina, com talvez onze anos, tinha um “aspecto de doença”. Quem sabe, ele seria para ela um amigo, ou não, mas um sorriso trouxe um senso de “alegria desconhecida”.

Por outro lado, a moça tinha uma “fisionomia aflita”. Ela devia ter pouco mais de vinte anos, todavia o modo de ser e de ser arrumar dava-lhe “ar de maturidade aparente”. De fato, na menina e na moça, havia uma “expressão de angústia”. Ali, o narrador já se sentia preso a elas.

No capítulo VI, as três mulheres saem da sala. Gustavo se dirige ao quarto, onde se organiza para ir ao trabalho, no jornal. Neste instante, a personagem central trazia à memória as três: a moça, a menina e a velha. Nesses momentos, começam a se manifestar sintomas de fraqueza e fragilidade: mãos trêmulas, cabeça doendo, mal-estar. As vozes controladas delas no corredor chamavam a atenção dele, e, assim que ele aparece, elas o olham com espanto. Sente repúdio da velha, que chama as outras para o culto.

Sozinho no casarão, no capítulo VII, o narrador resolve explorar um pouco do espaço, quando notou a porta pesada no fundo do corredor. Um pouco depois das mulheres, ele também sai da casa. Reflete a respeito das três figuras que viviam com ele. No ambiente fora da casa, percebe a curiosidade das pessoas vizinhas – enfim, todas iguais a ele, curiosas. De sua parte, tinha firme sensação de que viveria um drama com as moradoras do casarão.

Este é um bloco de primeiras impressões e expectativas entre as personagens mais próximas, as quais já moram no mesmo espaço. Isso continua até o capítulo VIII, que fecha o 2º bloco. Nos dias seguintes, a velha, apesar de deixar o tom casmurro, mantinha-se esquiwa. A moça, que predominantemente ficava no quarto, apenas pedia material de costura para seus bordados. A menina, por sua vez, nem sorria mais, brincava com bonecas e sempre dentro de casa, sem as correrias comuns de sua idade. Diante daquele ambiente, o narrador voltava ao quarto para ler e escrever algo, como “O coração pesa-me muito e fantasmas moram comigo” (DOURADO, 2005a, p. 38). Entre aquelas vidas das quais não participava, o narrador voltava para dentro de si mesmo.

Os capítulos IX, X e XI, 3º bloco, já nos apontam outra circunstância ou outro cenário entre o narrador, personagem central, e as outras três pessoas com as quais convivia no casarão. Cada capítulo do bloco apresenta um recorte do narrador com cada uma das figuras femininas.

No capítulo IX, ele se surpreende com a presença da menina no canto do quarto, ao lado da cama, com os olhos cheios de lágrimas, soluçando repetidamente. Ao se aproximar dela, ela se lança aos braços do narrador. Com certa liberdade, ela afirma que não quer ir à Escola Dominical – programação semanal de estudos bíblicos em igreja evangélica.

Ela disse também que sentia saudades da mãe, ao mesmo tempo em que demonizou a velha, de quem, segundo a menina, apanhava muito. Para consolo da criança, o narrador relata que também perdera a mãe muito cedo, além de ter perdido o pai em assassinato. Impressionada, ela supõe que quem matou o pai dele deveria ser pessoa muito ruim. Ele, por sua vez, sugere uma contestação ao supor que o pai pudesse ser como aqueles que o mataram – duas visões distintas sobre a figura do pai: temática de complexidade que abordaremos adiante. Recolocando-se diante do que acabara de expressar à criança, diz que não pode julgar ninguém.

Na sequência, ainda no capítulo IX, a menina informa o seu nome, Carolina, e comenta a respeito da moça, cujo nome é Matilde. A criança relata que o pai de Matilde a deixara ali há dois anos. Da mesma maneira que ela, segundo comenta, Matilde é tachada de pecadora pela velha, D. Elvira. Por fim, recomenda ao narrador que também converse com a moça, porque ela sempre fica com olhar fixo na porta do quarto dele. E sai, em seguida, com “a única alegria sentida em muitos meses seguidos” (DOURADO, 2005a, p. 42).

No capítulo X, o narrador já inicia afirmando a atração que Matilde exercia sobre ele. Sem precisão temporal para o recorte na expressão “uma das poucas vezes que pudemos estar a sós” (DOURADO, 2005, p. 43), o narrador constrói o relato do primeiro encontro sozinho com a moça. Ela estava com olhos de tristeza, sentada à mesa da sala com ele. Ela foi à janela “como se um sino a chamasse de longe” (DOURADO, 2005a, p. 43). Naquele instante, sugere ao novo morador que fuja daquela casa; em contrapartida, ele diz que não tem para onde ir, além de já se interessar pela vida dela e de Carolina. Todavia ela retruca e sentencia que não gostaria de “companhias no inferno” (DOURADO, 2005a, p. 44).

Entretanto, aquele sofrimento de Matilde já pertencia a Gustavo, por isso tinha a intenção de conhecer a dor da moça. Apesar disso, não evoluía a busca, mantinha em “espesso véu de fumaça a arder nas pálpebras” (DOURADO, 2005a, p. 44). Desse encontro, fica uma indagação da parte dela, uma pergunta de resposta subjacente, cimentada em senso de descrença e desesperança: “Podemos viver o mundo dos ‘outros’?” (DOURADO, 2005a, p. 44).

O capítulo XI traz um recorte que acontece “certa manhã de domingo”. D. Elvira é agora figura com quem o narrador tem o seu instante. Ela aparece com semblante agradável e

usando o xale preto. Pergunta ao narrador se teria lido a Bíblia e, na mesma fala, diz da necessidade de ser puro para entrar no Reino do Senhor. Dizia isso, segundo ele, com seriedade e convicção de teólogo protestante de cima de seu púlpito.

Entretanto, a expressão de fúria da velha retornou quando o narrador afirmou que lera a Bíblia há muito tempo e que o livro sagrado já não o acompanhava mais. Naquele momento, ela o tachou de pecador, mesmo que ele tentasse contestá-la. Em seguida, ela sai e volta com a Bíblia na mão a fim de oferecê-la ao novo morador. Mais tarde, ele leu umas passagens marcadas pela velha. A princípio, ele considerou que a velha não estava bem da cabeça, mesmo assim, pensou nos trechos marcados das Sagradas Escrituras, como se escutasse a voz da velha, que seguramente o vigiava de fora do quarto.

O 3º bloco, portanto, não se constrói por sequência temporal ou espacial, mas por sequência de personagens: da mais nova para a mais velha. Cada capítulo, em seu desvinculado tempo, trata de cada uma das personagens femininas com as quais o narrador passaria a conviver de modo mais estreito e comprometido.

O 4º bloco, constituído dos capítulos XII, XIII e XIV, converge para um elemento da narrativa, o jornal. Diríamos, então, que o jornal e suas implicações no narrador identificam o que reúne os três capítulos deste bloco.

No capítulo XII, a cena que abre o bloco de capítulos é a imagem do jornal nas mãos do narrador, aberto na página policial, com a manchete “sensacional descobrimento do assassino” (DOURADO, 2005a, p. 47). Diante dos relatos, o mal-estar do narrador se intensifica, como se ele mesmo tivesse matado o pai. Deste, no lado esquerdo da mesma página policial, era exposta uma foto com semblante firme, tal como o seu jeito de ser. Já o criminoso tinha o rosto de criança tenra – parecia ao narrador ser alguém conhecido ou ser ele mesmo em outros tempos.

De fato, entre as imagens, a que mais impressionava o narrador era a do pai. E, diante dela, o narrador descreve novamente o mal-estar. Ali na rua, as pessoas o olhavam com estranheza por parecer muito doente. Pessoas começaram a se juntar em torno dele, até que um senhor velho o segurou pelo braço. Depois disso, perambulando pela rua, notou que havia chorado.

Agora novamente no quarto, capítulo XIII, dirige-se à empregada da casa, que nota sua expressão de doente. Depois de certo tempo, o narrador consegue se controlar diante da narrativa que lera no jornal. Tinha consciência de que o que foi relatado no jornal era confuso, inclusive as declarações do acusado.

Aparece, então, uma mulher com declarações no intuito de livrar o pai do narrador de qualquer culpa, expunha-o como uma pessoa boa. Nesse instante, o narrador afirma conhecer muito pouco do pai, todavia nota que ele não se apegava a si mesmo. Envolvia-se em perigos para dar sentido à vida. O narrador, agora, tenta se afastar daquilo tudo. Chega a pensar em se aventurar como o pai, o que era lhe uma possibilidade distante pelos sufocamentos interiores – estava preso em cadeias.

No capítulo XIV, o narrador começa a refletir a respeito de como aquela reportagem atrapalhou sua caminhada íntima com Carolina e Matilde. Esta última se isolou por dois dias. No segundo dos dias, ele bate à porta do quarto dela, contudo não teve sucesso.

Outra pessoa que é mencionada no capítulo que fecha o bloco é D. Elvira, que ficou tomada pelos noticiários daquele jornal, comentava com quem estivesse perto e até consigo mesma. Nenhuma noção tinha de que o homem assassinado era pai do novo morador do casarão. Mesmo assim, D. Elvira, naquele momento, era ameaça para o narrador, razão pela qual ele volta a entrar em estado de instabilidade.

Nesse instante, o narrador relata um sonho que tivera e se misturara aos pensamentos durante o quadro instável. Sonhara que estava em um poço cuja água subia e liquefazia as pernas. Já no nível de seus órgãos genitais, a água se transformava em sangue – sangue do pai. Com isso, o narrador sentia que seguia o sentido da morte, talvez nem alcançasse Matilde.

Nessa cena, é possível visualizar a imagem inversa do complexo de Édipo, o complexo de Cronos, segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant.

O mais jovem do Titãs, filho de Urano, Cronos encerra a primeira geração dos deuses cortando fora os testículos do pai. Para não ser destronado por causa da progenitura, segundo a predição de seus pais, devora os próprios filhos logo que nascem. (...) Cronos é muitas vezes confundido com o Tempo (Chronos), do qual se tornou a personificação para os intérpretes antigos da mitologia. Como tantas vezes acontece, tais interpretações, se bem que fundadas num jogo de palavras, exprimem assim mesmo uma parte de verdade. Cronos, mesmo que não seja identificado a Chronos, tem o mesmo papel do tempo: devora, tanto quanto engendra; destrói suas próprias criações; estanca as fontes da vida, mutilando Urano, e se faz fonte ele mesmo. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1993, p. 307)

Assim, infere-se que o sangue seria, no universo onírico, o pai agindo sobre o filho. Noutra perspectiva, o filho sente-se castrado pelo pai. Além disso, o entendimento de que o filho, o posterior do tempo (o que ainda remete à imagem de Cronos em correspondência ao Tempo), no sonho, encontra-se enfraquecido diante daquele que o antecedia, o pai.

Por outro lado, isso pode ser relacionado com o conceito de *Späzeit*, desenvolvido por Walter Moser, em seu artigo “*Späzeit*”, em *Narrativas da modernidade*, de 1999, publicação

organizada por Wander Melo Miranda. Moser discorre sobre *Späzeit* dentro de cinco campos semânticos: perda de energia, decadência, saturação cultural, secundariedade e posteridade.

Entendido como “perda de energia”, o termo *Späzeit* remete a um modelo natural: a lei da entropia, segundo o qual todo sistema nasce com o máximo de recurso, energia, força, todavia, com o tempo, ocorre gradativa perda dessa plenitude. Os recursos, as energias se esvaem.

Como “decadência”, *Späzeit* remete à ideia de que “O destino do artista que veio mais tarde consiste em ser condenado a habitar um mundo caído” (MOSER, 1999, p. 36). Embora, segundo ele, o termo remeta à ideia de “paraíso perdido”, deve ser pensado numa relação estreita entre história e natureza. Esse segundo entendimento se demonstra no senso causado pelos olhares de D. Elvira sobre o narrador, diante dos quais o personagem central se sente acoado, reprimido, diminuído, culpado. Isso revela nele um estado de decadente, de despontecializado.

Na acepção de “Saturação cultural”, *Späzeit* remete a “empilhamento, acúmulo de objetos culturais heterogêneos” (MOSER, 1999, p. 38). Diante disso, há uma reação de ver mais os excessos e outra, de ver mais plenitude. A primeira se representa em Gustave Flaubert, que reproduz a tolice como protesto. A segunda, por sua vez, se representa na criação barroca, cuja matéria se constitui de “pedaços cortados, o fragmento, o destroço saturado” (MOSER, 1999, p. 40).

No sentido de “Secundariedade”, *Späzeit* se dá em três acepções: primeira, fenômeno enfraquecido por ser repetição fraca de outro; segunda, aquilo que se encontra na periferia ou à margem do sistema; terceira, de natureza estrutural, consiste em modo de produção cultural com base no que precede – “materiais previamente dados, que já têm um estatuto cultural” (MOSER, 1999, p. 41).

No último campo semântico, “Posteridade”, *Späzeit* se traduz em “aquilo que vem depois de alguma coisa que o terá precedido” (MOSER, 1999, p. 44), todavia não consiste no “declínio daquilo que o precedeu, mas que essa posterioridade cultural é marcada por sua vontade própria de criar, e produz suas próprias formas” (MOSER, 1999, p. 44).

Privilegiando a passagem de pai a filho, e, portanto, as relações agonísticas entre pai e filho, ele traduz, entretanto, posterioridade por posteridade. Ele inscreve o conceito na história de uma descendência patrilinear. Para Bloom, a criação poética ocorre sempre num clima de “ansiedade de influência”, isto é, o poeta-filho deve começar sua atividade à sombra de um poeta-pai poderoso, trabalhando, pois, sob a ameaça angustiante de ser absorvido pela força da obra do poeta-pai. (MOSER, 1999, p. 45)

Essa relação entre pai e filho, compreendida na dimensão da criação escrita, está diretamente relacionada à observância do complexo de Édipo: “A interação com o pré-dado cultural (secundariedade), em Bloom, não dá lugar, pois, ao pessimismo ou ao desespero, mas a uma luta de tipo edipiano entre pai e filho” (MOSER, 1999, p. 46). O crítico, ao discorrer a respeito do afetos do *Spätzeit*, refere-se à melancolia.

A melancolia, lançando sua raiz na mesma situação psico-histórica, apresenta de imediato uma estrutura afetiva mais complexa. Assim, ela possui uma história cultural das mais ricas, que começa muito além do *Heimweh* dos mercenários suíços, que identificamos como a origem cultural do afeto nostálgico. A melancolia tem suas raízes na mitologia (Cronos), na astrologia (ela é saturnina), na patologia humoral (ela é causada por um dos quatro humores cardiais: a bile) (MOSER, 1999, p. 50).

Nota-se que, pela análise de Walter Moser, nos encaminhamos para outro entendimento da melancolia em *Teia*, sobretudo na figura da personagem central e narradora. Não só se configura um conflito na dimensão psicanalítica do complexo de Édipo mas também se revela como o senso de *Spätzeit*, estrutura afetiva também complexa da relação pai-filho, como um sentimento de ansiedade do filho provocada pela influência do que o precedeu, o pai. A angústia talvez se justifique pela silenciosa e intensa vontade do narrador de se fazer autônomo e pleno, desvinculado da figura do pai, que, ausente fisicamente, não se desligava da memória do filho.

Agora, ainda no capítulo XIV, o narrador relata o encontro com Matilde, segundo ele, após o isolamento. Ela estava com aparência pálida, apertou a mão dele como se tivesse conhecimento pleno do noticiário. Ele a indaga a respeito disso. Por sua vez, ela reconhece que aquelas notícias haviam perturbado o narrador: “algo se desmorona em seu interior” (DOURADO, 2005a, p. 53). Em seguida, ele assume que conversar com ela sobre aquilo pudesse libertá-lo. Havia ali um sentimento de esperança. Entretanto, ela jogou um balde de água fria no clima da cena ao dizer que poderia não ter interesse pelo passado dele e, em seguida, ao afastar suas mãos das dele.

Fecha-se, com isso, o bloco que se organiza em torno dos noticiários policiais do jornal – que envolviam o pai do narrador, o suposto assassino e uma mulher que fazia declarações positivas a respeito do pai de Gustavo – e das implicações desse fato na relação da personagem central diante de Carolina, D. Elvira e Matilde.

O próximo bloco de capítulos compõe-se de dois apenas, os capítulos XV e XVI, que têm em comum a ida à igreja e as implicações desse fato. Sob os comandos de D. Elvira, todos se dirigem à igreja, Carolina, Matilde e até Gustavo. No percurso de ida à igreja, a velha é agressiva com Carolina – filha do pecado, que poderia não servir para nada, segundo a idosa. Observando pessoas rindo, Carolina os invejava. Durante aquela mesma caminhada, Matilde mantinha-se calada e pensativa, embora, às vezes, interrompida pela velha.

Chegando à igreja, ainda no capítulo XV, as ações tomam rumos distintos: Carolina vivia aqueles instantes no templo como momentos de libertação da velha – que se envolvia com os ritos e com a atenção ao pastor. Por outro lado, Matilde aproveita o local para afirmar a Gustavo que não acreditava em nada do que ocorria ali. Tal como um corte libertador para ela, após aquela corajosa afirmação de incredulidade ao narrador, há um clima de erotização entre a moça e o jovem jornalista. Ela chega a ter desejo de fugir com o rapaz, mas logo desfaz a intenção: “Não, eu não posso fugir, porque levarei comigo muita coisa” (DOURADO, 2005a, p. 57). Diante daquelas oscilações, o narrador tem sentimento de ódio e esvaziamento.

Em seguida àquilo, já no capítulo XVI, ocorrem fatos subsequentes àquela ida à igreja – uma semana toda sem conversas. Segundo o narrador, parecia que a velha já notava as ligações entre os outros três, razão por que olhava-os com ódio, mas sem provas concretas.

Certo dia, o narrador ouvira Carolina apanhar no quarto de baixo de gritos agressivos de D. Elvira. A menina, conforme Matilde, não sabe que é neta da velha – fruto do relacionamento de uma prostituta com o filho dela. Sabendo por ele do que ocorrera com a criança e sensibilizada com o sofrimento da pequena, Matilde informa ao narrador que Carolina era neta da velha, filha do filho dela, cujo nome era Fausto. Ao mesmo tempo, pediu ao narrador que não lhe perguntasse nada a respeito do filho da velha. Apenas complementa a informação e esclarece que a criança não sabe nada daquilo. Sobre o que Carolina dissera sobre a moça, esta sentenciava que a menina não conhecia nada direito e diz não ter pai. Saber daquelas novidades deixou o narrador abatido por alguns dias.

Assim, consideramos que se conclui mais uma parte da novela *Teia*, o 5º bloco, que nominaríamos assim: a ida de todos à igreja e suas implicações. Diferente do bloco seguinte de capítulos, cujo cenário é definitivamente externo ao casarão e aos espaços de convivência entre Gustavo, D. Elvira, Carolina e Matilde, os capítulos XVII e XVIII são relatos do que ocorre fora do casarão.

No capítulo XVII, o cenário inicial é de escuridão e desconhecimento. O narrador caminha por ruas mal iluminadas em meio a lembranças do passado. Passavam muitas

peessoas, mas chamavam-lhe à atenção os vultos de D. Elvira e do pai. Com isso, ele toma a iniciativa de fuga, que se dá na direção à ponte. Ocorre com o narrador intenso delírio, como se fosse um morto que andasse. De longe, ouviu um grito. Essas imagens se traduzem no estado de perdido do narrador, visto que se encontrava profundamente perturbado por suas lembranças.

No capítulo XVIII, os fatos começam em um bar sujo, de cadeiras “nevoentas”. Ali, nota que é assistido por algumas pessoas, entre as quais se destaca uma mulher, que dizia reconhecer o rosto do jovem. O narrador recorda que é a mulher que fizera declarações ao jornal sobre o pai dele. Queria fugir dela, de nome Armanda, que o levou para um quarto do hotel, cuja decoração tinha elementos de mau gosto.

O narrador supôs que o pai dele já esteve deitado naquela cama. No mesmo instante, Armanda tirou da penteadeira uma foto: era o retrato do pai dele. Embora a força do pai não fosse para o esquecimento, o narrador não permitiu em momento algum que a mulher soubesse de quem ele era filho. Assim que ela deixou o quarto, ele também deixou o local “como se fugisse do pai” (DOURADO, 2005a, p. 66).

Mesmo que os capítulos subsequentes respeitem uma ordem cronológica dos fatos ocorridos no hotel, entendemos que os dois capítulos que acabamos de comentar – XVII e XVIII – constituem um recorte. O recorte é espacial e distanciado daquele mais recorrente na novela, o casarão. Além disso, da trama dos capítulos deste 6º bloco não participam presencialmente D. Elvira, Carolina e Matilde.

O próximo bloco de capítulos, o 7º bloco, por sua vez, retorna ao núcleo dos moradores do casarão. Ademais, os relatos se desdobram nos dias em que o narrador se recupera de seu mal-estar ao longo de três dias.

No capítulo XIX, a referência é “no dia seguinte”. Logo, o narrador ainda se encontrava cansado e debilitado a ponto de não aparecer para almoçar. Diante disso, D. Elvira, estranhamente solícita, tratou-o como a um filho. A presença dela, desta vez, foi confortante para o narrador, pois providenciou não só comida leve como também o aviso ao trabalho dele de que estaria ausente em decorrência da doença.

Naquele momento, ele relembra o dia anterior. Recordou o conflito que vivenciara: enquanto queria se desvencilhar do passado, Armanda o realimentava. De fato, ele até se orgulhou por manter-se anônimo diante da foto do próprio pai. Todavia, Armanda já era de sua vida.

Agora no capítulo XX, entra no quarto Matilde a fim de não deixá-lo no abandono e sob o domínio de D. Elvira. Ele, nesse mesmo sentido, declara que gostaria de tê-la por perto.

De mãos dadas, os dois viviam um “momento de felicidade” (DOURADO, 2005a, p. 69). Ela se constituía na mente dele uma “felicidade suprema” (DOURADO, 2005a, p. 70), diante da qual tinha desejos de “amor violento” e imagens como se estivesse “tentando penetrar no espírito” dela (DOURADO, 2005a, p. 70). Mas, logo veio a sensação de mal-estar e de febre no rosto.

O capítulo XXI dá continuidade imediata ao capítulo anterior, o que os identifica facilmente como constituintes do mesmo bloco na novela. Agora retorna ao cenário, que é o quarto do narrador, D. Elvira – de cabeça baixa, com ar de censura e olhos de ódio. Certamente as atitudes sugeridas decorrem da aproximação entre o narrador e Matilde. Neste instante, Matilde recolhe a mão e se instaura um silêncio entre as três personagens. Havia ali uma luta entre as duas. A velha senta-se numa cadeira e sugere a Matilde que saia. Contudo, a moça fica como estava.

No capítulo XXII, D. Elvira, de uma vez, levanta-se, olha para o narrador com fúria e roça o corpo de Matilde ao passar por ela. Ameaça com palavras expulsar um dos dois assim que ele se curar. Em seguida a isso, Matilde se lança nos braços do narrador e chora. Ele, acariciando-a, nota uma cicatriz perto do ombro. Após notar o que acontecera, Matilde sai do quarto. Aquilo tudo aterrorizava o narrador ao ouvir “injúrias e ameaças, entre murmúrios e cochichos” (DOURADO, 2005a, p. 73). Chegava a parecer impossível para ele salvar Matilde. Em face disso, a salvação de Matilde sugeria ser a vingança contra D. Elvira, logo queria salvar a moça mesmo que, para isso, se perdesse.

O capítulo XXIII também se enquadra no 7º bloco por ser de relatos do que ocorre nos três dias em que o narrador se mantém no quarto para restabelecer sua saúde. Matilde não apareceu nos três dias, e a velha surgia para poucas perguntas. Carolina é que foi ao quarto no último dos três dias, mas não omitiu que estava proibida de ir lá. Assim que ele perguntou à criança a respeito de Matilde, Carolina afirmou que estava ali a pedido da moça. Entretanto, não havia nenhuma mensagem de Matilde, o que o entristeceu. Ficaram ele e Carolina, cada um perdido em si mesmo, conforme a narrativa.

Com o capítulo XXIV, que narra o terceiro dia de cama do narrador, dá-se início ao 8º bloco de capítulos da narrativa. Este bloco tem como elemento de convergência a canastra e suas implicações.

O narrador não suportava mais ficar sozinho, sentia-se prisioneiro da casa e do quarto. Evocando o que vimos de Bachelard (2008) no 1º bloco de capítulos da novela *Teia*, o narrador estava prisioneiro não só das pessoas com as quais convivia mas também de seu

interior. Havia silêncio, contexto em que visualizava o vulto do pai, paradoxalmente ameaçador, carinhoso e até fraco. Lembrou-se de Armanda, para quem o pai dera o retrato.

Aproveitando a quietude, o narrador sai ao corredor e caminha até o fundo, onde havia a porta pesada que ficava sempre fechada. “Neste momento, havia somente aquela casa, e nela o quarto, que se fechara ao mundo” (DOURADO, 2005a, p. 78). Ao abrir a porta daquele quarto, a escuridão só se desfez depois de acender um fósforo e, com ele, uma vela. Havia ali uma canastra antiga de couro grosso com tachas grandes que formavam as iniciais E G F. Com a fechadura quebrada, o narrador verificou os diversos objetos dentro da canastra. Entre eles, estava uma carta com cheiro de mofo, a qual levou consigo ao seu quarto. Nela estava escrito o nome Fausto na parte de cima e Matilda na parte de baixo. Era uma “confissão de amor e desespero” (DOURADO, 2005a, p. 79). Com isso, o narrador conheceu uma Matilde dominada, por isso, talvez, amassou violentamente a carta.

A canastra, como símbolo literário, na narrativa *Teia* – sabendo que ela ressurgiu em outras narrativas de Dourado – constitui-se de um residuário de informações e lembranças, isto é, de uma memória. Esses elementos memoriais, por sua vez, são simples de organizar e significar. Dessa forma, a canastra pode ser uma metáfora do inconsciente – essa memória residuária que se situa para além dos domínios e das ações da consciência. Sendo assim, a que nos remetem os objetos guardados naquela grande caixa. Não poderiam ser de algum evento do passado que envolveria D. Elvira, Matilde e Fausto? Um rito pelo qual se expurgaria o pacto pecaminoso do filho com a prostituta?

O capítulo XXV dá continuidade ao microuniverso em torno da canastra e do que ela revelou ao narrador. Aparece Matilde, diante da qual o narrador tem sentimentos de “humilhação” e “sofrimento” (DOURADO, 2005a, p. 80). No encontro, o silêncio intensificava a realidade dos segredos entre os dois. Na sala, ambos ao pé da janela, ele diz a ela que a amava. Ela contesta, porém ele persiste na afirmação. Puxou-a com força, enlaçou-a pela cintura fina e uniu os corpos. A reação dela foi de repulsa e reprovação. Dizia que ele era igual aos outros, “é a mesma brutalidade” (DOURADO, 2005a, p. 81). Ela chorou aos soluços, e ele se isolou.

O 9º e último bloco do “riscado” que conseguimos dimensionar em *Teia* é constituído dos três últimos capítulos – XXVI, XXVII e XXVIII. Os relatos têm como elemento centralizador das ações e das reações a morte da criança, Carolina.

No capítulo XXVI, ao longos de dias que “arrastavam-se em angústia”, Gustavo, personagem central e narrador, de volta do trabalho, “caminhava horas e horas pelas ruas

vagas e desertas” (DOURADO, 2005a, p. 82). Em um desses dias, à noite, ao entrar em seu quarto encontrou o seguinte: “drama denso que me cercava e que não conseguia entender” (DOURADO, 2005, p. 82).

Ao abrir a porta do quarto, o narrador tropeçou em Carolina, que estava no chão, vestida de camisola, doente, com febre, de olhos arregalados. Ela pronunciava os nomes de sua mãe, de Matilde e de D. Elvira. Ele, com isso, a levou para o quarto da velha, que lhe pareceu desejar a morte da criança, o que, de fato, aos poucos se consumava.

As cenas do capítulo XXVII retratam a movimentação de muita gente na casa, lugar “que de tempos em tempos mandava alguém para o túmulo” (DOURADO, 2005a, p. 84). Em meio àquela agitação, inclusive com presença dos fiéis da igreja, que em vozes altas cantavam e glorificavam, o narrador se encontrava extremamente deslocado e instável.

Surge, então, depois de chegarem mais pessoas ainda, D. Elvira. Agia com sofrimento, mas direcionava um olhar de condenação para o narrador. Matilde, por sua vez, era a única que chorava, enquanto que a velha, fria, parecia esconder sentimentos de vingança que tinham Carolina como alvo. Para o narrador, o ódio a impedia de chorar. Tonto, o narrador afasta-se da velha. Momento em que alguém grita: “Não há dúvida, foi ele!” (DOURADO, 2005a, p. 86).

O capítulo XXVIII, de modo reticente, encerra o último bloco. O narrador arruma suas malas enquanto a agitação do velório se desdobrava. Queria fugir, o que não faz sem antes refletir sobre aquelas três figuras: a criança, a moça e a velha. Matilde e D. Elvira, segundo ele, viviam disparidade de paixões que as concatenavam. Precisava se distanciar daquilo; do contrário, seria a próxima vítima. Sabia que o amor por Matilde não poderia ser correspondido, afinal, havia entre eles Fausto (nome que significa “afortunado”) e Carolina. De volta aos mesmos sentimentos iniciais de *Teia*, o narrador reabre a novela. Verifica-se uma janela, não falsa, mas bem aberta. Todos seguiriam seus riscados, pois “Todos tinham a semelhança de não se livrar do passado (...) de crimes e misérias” (DOURADO, 2005a, p. 88).

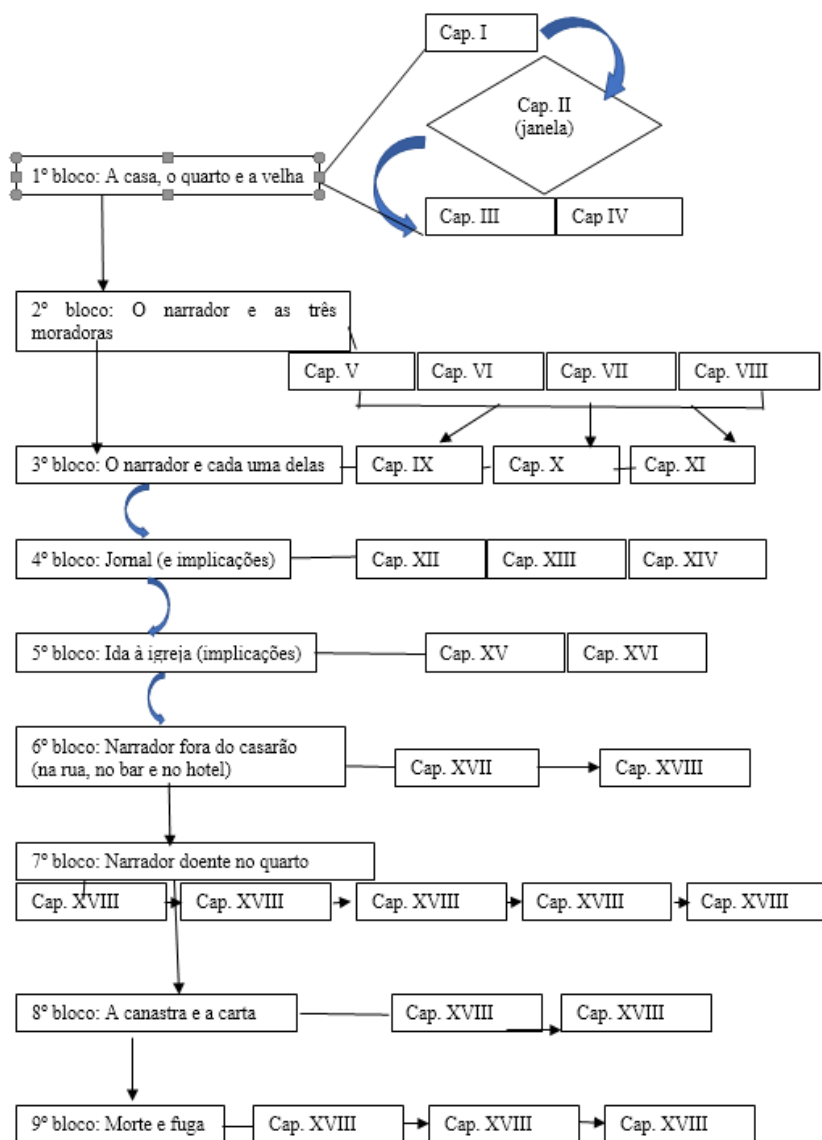
Deduzimos com essas leituras que a narrativa de *Teia* apresenta uma planta baixa, um risco ou um traçado para os elementos espaciais, para as ações e as reflexões, enfim, para todas as tramas e tessituras que envolvem as diversas personagens da novela. Isso, de fato, nos confirma que, embora seja uma criação literária da adolescência do autor, há nela aspectos que confirmam a prática racional do criador.

Há blocos temáticos, blocos em função do espaço, blocos em função de elementos do cenário, blocos em função das personagens, o que configura um pensamento por trás desses

agrupamentos. Um esquema prévio está sugerido pela identificação de esquemas com fundamentação lógica na novela.

Mesmo que fruto de sua juventude aos 19 anos, *Teia* demonstra uma experimentação do gênero novela que seguramente apresentará amadurecimento anos depois. Entretanto, não podemos deixar de reconhecer que conhecer *Teia* significa reunir material que auxilia no preparo para a leitura da obra do autor. Verificar em “Novelas de aprendizado”, em que há duas das primeiras publicações do autor, técnicas e evidências de uma consciente organização prévia dos capítulos não pode se furtar a deduzir que, não embrionária, há noção do riscado, tão presente nas descrições teóricas de *Uma poética de romance: matéria de carpintaria* (DOURADO, 1976/2000).

**Figura 4:** Planta baixa da novela *Teia*, de Autran Dourado.



**Fonte:** elaborada pelo autor.

Se planta baixa consiste no esquema de uma construção feito com base no corte horizontal, o que temos acima é o diagrama dos relacionamentos entre os capítulos da narrativa *Teia*, de Dourado (1947/2005a), descrição que fazemos de modo mais detalhado que o que apresentamos anteriormente.

Por esta última esquematização, demonstramos que o capítulo II, assim como alguns blocos de capítulos (a saber, o 4º e o 5º blocos) não se relacionam com os capítulos anteriores e posteriores a eles com vinculação rigorosa, seja ela cronológica, factual ou temática. Esses trechos são, de certa forma, soltos; porém mantêm um linha dramática que os interliga, seja na construção das relações entre as personagens, seja na construção das inquietações da personagem central, Gustavo. Esses trechos se ajustam ao conceito de “janela”, segundo Dourado (1976/2000), o que já foi exposto aqui.

Esses trechos na narrativas poderiam ser deslocados, isto é, a narrativa poderia apresentar sequência distinta da que conhecemos. No esquema acima, os trechos estão indicados por setas encurvadas para direita ou para esquerda. Além disso, dentro dos blocos, os capítulos que são interligados por uma reta (sem a seta) estão interligados, sobretudo, pela temática. Por exemplo, no 3º bloco, os capítulos são essencialmente contemplativos: o narrador expõe suas impressões com base no que conseguiu observar das outras pessoas moradoras do casarão, a criança, a moça e a velha. De mesmo modo, no 4º bloco, os capítulos seguem um riscado do enredo, porém vinculado aos efeitos exclusivamente provocados ou paralelos à leitura do noticiário policial sobre o assassino do pai do narrador.

Podemos, portanto, depreender que, em *Teia*, assim como em *O risco do bordado*, Dourado estrutura a narrativa com racionalidade. Delimita a escrita, especifica partes, capítulos e blocos como uma extensão da criação literária. A narrativa acompanha um planta baixa, já que, de fato, na narrativa autraniana, até mesmo nas primeiras, como *Teia*, ou ainda “Tudo ou quase tudo nesse livro é medido e pesado, premeditado” (DOURADO, 1976/2000, p. 32).

Esperamos, com isso, ter demonstrado elementos que confirmem que *Teia* se enquadra na especificação adaptada de *bildungsroman*, ou seja, por ser novela o gênero da narrativa, consiste em uma narrativa no gênero “novela em formação”. Os elementos que apontamos estão restritos aos aspectos da criação literária no que tange ao procedimentos de estruturação e ordenação consciente da narrativa. Entretanto, cabe-nos analisar outro aspecto. A novela em formação, que *Teia* exemplifica, não se restringe aos aspectos do risco ou da planta baixa. Há também a complexidade das temáticas abordadas, que se distanciam das superficialidades e das simplificações comuns às artes de massa, conforme observado por Moisés ao discorrer

sobre o gênero novela como uma narrativa popular (MOISÉS, 2006). A leitura de *Teia* com o propósito de analisar a complexidade das personagens e das temáticas que transitam pelos enredos da novela. Faremos isso no próximo capítulo, quando partiremos do “risco” para a “teia” que entrelaça as personagens, para as tessituras das inquietações e das angústias.

## CAPÍTULO 2 – ANGÚSTIA E MELANCOLIA NA NOVELA

Segundo Souza (1996), a narrativa de Dourado tende à autorreflexão, o que se verifica não só pelas personagens escritores, mas também pela intenção de tratar dos bastidores da criação. Consoante já vimos, este último procedimento se evidencia em *Teia* pelo fato de ser, na perspectiva do próprio criador, narrativa como planta baixa, isto é, risco a que o escritor recorre para noção e organização prévia de sua criação literária – recurso que lhe permitiria uma visão panorâmica dos capítulos e dos blocos de capítulos.

Além disso, com atenção às personagens, narrativas de Autran Dourado, conforme Souza (1996), retratam a decadência e a tragédia da família patriarcal, cenário em que personagens se encontram atormentadas, solitárias, depressivas e ensimesmadas, como se fizessem uma aliança com a solidão e o fracasso. A respeito dessa atmosfera, comenta Reinaldo Marques (2002, p. 14):

Essa atmosfera melancólica, marcada tanto por imagens da morte e de um passado em ruínas, quanto por um vívido sentimento de tristeza, de ensimesmamento do eu, de angústia existencial frente ao fluir inexorável do tempo, parece não se constituir, no entanto, em privilégio da poesia e de poetas. Ela contamina também prosadores, romancistas e memorialistas mineiros, como demonstram as obras de um Autran Dourado ou de um Lúcio Cardoso, a exemplo de *Ópera dos mortos* e *Crônica da casa assassinada*. Tal observação assinala a existência de uma Minas Gerais melancólica, ruminando ensimesmada seu passado e interrogando angustiada seu futuro. Trata-se aqui, obviamente, de uma Minas literária e de uma melancolia escrita, bem diversa da realidade depressivo-melancólica dos manicômios com seus pacientes. Mas essa Minas melancólica constitui-se num contraponto interessante a uma Minas salvacionista cunhada pela política, por certa visão mítica da mineiridade, elevada à condição de ponto de equilíbrio no jogo de forças em disputa pelo poder.

Nessa direção, destacam-se perfis psicológicos instáveis, personagens oscilantes, enfim, tramas que nos conduzem para posturas analíticas da alma humana. Por exemplo, Lucas Procópio, em romance de mesmo nome, procura de modo frustrante aliar literatura com política. Em *Ópera dos mortos* (DOURADO, 1967/1999), narrativa já mencionada na citação de Marques (2002), João Capistrano vivencia vários desenganos e frustrações, motivo para isolamento no sobrado da decadente família Honorato. Em *Os Sinos da Agonia* (DOURADO, 1998), a dedicação às artes configura como fuga da realidade por parte de Gaspar. Em *Monte de Alegria* (DOURADO, 1990), Francisco enveredou-se por um estilo fanático de vida religiosa depois de subseqüentes crises econômicas e morais no seio familiar. Em *Solidão, solitude* (DOURADO, 1972/1983), entre as narrativas, está o conto *Carta ao Dr. Ciccinato*,

cuja personagem central recorre à escrita de uma missiva a seu terapeuta com o intuito de verbalizar sua angústia concernente ao complexo relacionamento com o pai. Nessas criações literárias, portanto, assumem importância substancial a decadência e as instabilidades da mente.

Uma postura de resistência aos vultos do passado, nas palavras do narrador, se relaciona, à princípio, com os ambientes externos, aqueles típicos da urbanidade mineira das cidades de ruas estreitas e de vizinhanças próximas.

A escuridão pesada da rua desconhecida, por onde andava pela primeira vez, e a ponte de cimento, mais distante, com uma luz fraca no poste junto à amurada, situavam-me num lugar inteiramente estranho. Escondia-me, encostado ao muro, temendo que a claridade banhasse meus traços e me denunciasse a alguém que devia estar escondido também naquele negrume silencioso de noite.

[...] Agora, nessa escuridão para onde caminhava, eram essas lembranças de dias passados que vinham ressuscitar-me um mundo de medo e mistério, de que me sentia possuído.

As silhuetas distantes, de pessoas que passavam pelo poste da ponte, chegavam-me como histórias terríveis que ouvira em outros tempos.

[...] Depois de largo isolamento naquela ilha de sombras, fugi em direção à ponte, apressadamente, quase correndo dos vultos que divisava nos muros.

Uma espécie de delírio e loucura, com tremores frios e longos, assaltava-me agora mais comumente. (DOURADO, 2005a, p. 61).

Nesse cenário, há um elemento que se torna recorrente nas narrativas de Autran Dourado, a ponte. Em Chevalier e Gheerbrant (1993), lê-se que ponte tanto sugere a imagem de passagem, acessibilidade, quanto conota o caráter de perigo. Essa imagem dupla, de passagem e de periculosidade, pode ser observada, por exemplo, no fato de haver locais com nomes de “Duas Pontes”, como em *O Risco do Bordado* e em *Monte da Alegria* (DOURADO, 1970; 1990). Em *Teia*, por ser a publicação primeira do autor, pode ter correlação com os estados da alma das personagens.

Em *Teia*, nota-se a precursão dessas personagens angustiados e solitários. De fato, a narrativa de Dourado enquadra-se nessa caracterização, visto que a personagem central vive uma incômoda relação com as lembranças do falecido pai, além de manifestar firme tendência ao isolamento e à introspecção. Em primeira pessoa, a novela, narrativa confessional de Gustavo, nome mencionado apenas uma vez em uma das poucas falas do pai na narrativa, situa o leitor diante de um cenário de inquietações e de buscas pela compreensão da existência própria e da alheia.

Portanto, as inquietações não se restringem ao narrador, pois há um entrelaçamento de vidas com pontos em comum, o que constitui efetivamente a teia da narrativa. Nesse contexto, tanto as falas e o silêncio quanto as aproximações e os distanciamentos são reveladores, pois deixam em destaque o caráter introspectivo do narrador e de outras personagens. Além disso, o caráter introspectivo partilhado pelas personagens se dá, pressupostamente, por razões em comum, a ausência da figura paterna ou o distanciamento traumático dele.

## 2.1 Conceitos fundamentais da Psicanálise

Segundo Sigmund Freud (2006b), em *O Ego e o Id e outros trabalhos*, o aparelho psíquico se constitui de três segmentos: a consciência, a pré-consciência e o inconsciente. Estes dois últimos, na verdade, são dois tipos de inconsciente, visto que, para ele, “O pré-consciente acha-se provavelmente muito mais próximo do consciente” (FREUD, 2006b, p. 29).

Isso denota que o consciente pode ser acionado em todo instante; que o pré-consciente (por se enquadrar na inconsciência) configura-se como ideia na penumbra, isto é, formada por processos psíquicos que podem tornar-se conscientes; por fim, que o inconsciente se encontra guardado a ponto de não ser acionável. Ativar o inconsciente para o nível do consciente requer técnica analítica, o que pode ser necessário, já que, consoante Freud (2006b, p. 33), “Só podemos vir a conhecer mesmo o inconsciente, tornando-o consciente”.

Diante disso, como entender o processo ou o percurso dos procedimentos da alma humana? Eis uma indagação sugerida pelo pai da Psicanálise:

Mas e aqueles processos internos que podemos – grosseira e inexatamente – resumir sob o nome de processos de pensamento? Eles representam deslocamentos de energia mental que são efetuados em algum lugar no interior do aparelho, à medida que essa energia progride em seu caminho no sentido da ação. Avançam eles para a superfície, fazendo com que a consciência seja gerada? Ou a consciência abre caminho até eles? (FREUD, 2006b, p. 33).

Em resposta a essa contemplação, aponta-se como caminho esta direção: “a diferença real entre uma ideia (pensamento) do inconsciente e uma do pré-consciente consiste nisto: que a primeira é efetuada em algum material que permanece desconhecido, enquanto que a última (a do pré-consciente) é, além disso, colocada em vinculação com representações verbais” (FREUD, 2006b, p. 34).

Com isso, podemos inferir a importância da verbalização no entendimento da alma, da mente, daquele que se encontra em análise psicanalítica. Além do mais, cabe atenção à necessidade de trabalhar com percepções externas e internas do ego sob análise, o que pressupõe perceber “sensações de processo que surgem nos mais diversos e, também, certamente, nos mais profundos estratos do aparelho mental” (FREUD, 2006b, p. 35).

Nesse contexto, é importante distinguir ideia de sentimento, já que “com ideias inconscientes devem ser criados vínculos de ligação antes que elas possam ser trazidas ao consciente” (FREUD, 2006b, p. 36). Por outro lado, os sentimentos são transmitidos diretamente, ou seja, consciente ou inconsciente, o sentimento, mesmo representado por verbalizações, torna-se de modo direto consciente.

Outra teoria do aparelho psíquico, conforme Sigmund Freud, é a que distingue os três elementos: Id, Ego e Superego. A respeito dos dois primeiros, assevera-se que “o Id contém as paixões” e que o Ego “pode ser chamado de razão e senso comum” (2006b, p. 39). Em outras palavras, o Ego cumpre o papel de efetivar em atitudes o que, no Id, flui como vontade. Entretanto, ressalta-se que o Ego consolida a influência do mundo externo sobre o Id em um processo em que o Princípio do Prazer, reinante no Id, se substitui pelo Princípio da Realidade. Nesse sentido, afirma-se:

Se o Ego fosse simplesmente a parte do Id modificada pela influência do sistema perceptivo, o representante na mente no mundo externo real, teríamos um simples estado de coisas com que tratar. Mas há uma outra complicação. (FREUD, 2006b, p. 41).

O terceiro elemento, “Ideal do Ego” ou Superego, consiste, em sua origem, na importante identificação do indivíduo – que se manifesta em o Eu identificar-se com o objeto amado –, a saber: a identificação oculta com o pai. Isso se desenvolve no que se conhece como Complexo de Édipo.

Em sua forma simplificada, o caso de uma criança do sexo masculino pode ser descrito do seguinte modo. Em idade muito precoce o menino desenvolve uma catexia objetual pela mãe, originalmente relacionada ao seio materno, e que é o protótipo de uma escolha de objeto segundo o modelo anaclítico; o menino trata o pai identificando-se com este. Durante certo tempo, esses dois relacionamentos avançam lado a lado, até que os desejos sexuais do menino em relação à mãe se tornam mais intensos e o pai é percebido como um obstáculo a eles; disso se origina o complexo de Édipo. Sua identificação com o pai assume então uma coloração hostil e transforma-se num desejo de livrar-se dele, a fim de ocupar o seu lugar junto à mãe. Daí por diante, a sua relação com o pai é ambivalente; parece como se a

ambivalência, inerente à identificação desde o início, se houvesse tornado manifesta. (FREUD, 2006b, p. 44).

Em subsequência, na relação edipiana, o Superego retém o caráter do pai, contexto em que se manifesta no indivíduo um quadro de ambivalência em decorrência de conflitos resultantes da ação do Superego. Logo, quanto mais expressivo for o Complexo de Édipo sob forte repressão, com influências externas, a exemplo da religiosidade, da educação escolar e das leituras, mais intensa será a dominação do Superego. Sob essa perspectiva, afirma Freud: “É fácil demonstrar que o ideal do ego responde a tudo o que é esperado da mais alta natureza do homem” (2006b, p. 49). Com isso, nas muitas relações interpessoais, o papel paterno, pelo Superego, é exercido em outras identidades, como professores e quaisquer outras pessoas em situação de autoridade.

De certo, considerando que o aparelho psíquico é de memória e de linguagem, matéria-prima de *Teia*, noções básicas de conceitos da Psicanálise freudiana nos auxiliarão na análise da narrativa, em que personagens – em especial, o narrador – se encontram envolvidos numa rede decorrente de vivências com a figura paterna em condição de distanciamento. Entre as implicações da ausência da figura paterna, verifica-se o estado de angústia ou de melancolia.

## **2.2 Melancolia na perspectiva psicanalítica**

Para análise do quadro de angústia e melancolia das personagens na óptica da Psicanálise, buscamos, em *Luto e Melancolia*, de Sigmund Freud (2006a), o entendimento do estado de melancolia. Neste trabalho, Freud explicita o que é melancolia a partir da comparação entre ela e o luto. Ambos os sentimentos apresentam características similares, como perda de um objeto amado e consequente espírito sofrido, desinteresse pelo mundo externo, além de inibição egóica.

Entretanto, é próprio do luto saber o objeto amado que se perdeu e ter consciência de que esse objeto não existe mais. Diante disso, ocorre o trabalho de luto, que consiste na retirada de investimento libidinal diante do objeto perdido, já que o Princípio da Realidade prova a inexistência dele (FREUD, 2006c). Esse trabalho é exaustivo, pois não se abandona o objeto querido de modo fácil e tranquilo. Aliás, pode-se afirmar que não se perde plenamente esse objeto por estar presente simbolicamente dentro do sujeito, nas lembranças e nas associações cotidianas que promovem as recordações.

Com isso, no luto, ocorre, no espaço das relações amorosas, a efetividade da ambivalência – visto que, na mesma relação, há amor e ódio, isto é, quando se perde o objeto de amor, pode haver o ódio por esse objeto. Conforme Sigmund Freud:

A perda de um objeto amoroso constitui excelente oportunidade para que a ambivalência nas relações amorosas se faça efetiva e manifesta. Onde existe uma disposição para a neurose obsessiva, o conflito devido à ambivalência empresta um cunho patológico ao luto, forçando-o a expressar-se sob forma de autorrecriminação, no sentido de que a própria pessoa enlutada é culpada pela perda do objeto amado, isto é, que ela a desejou. Esses estados obsessivos de depressão que se seguem à morte de uma pessoa amada revelam-nos o que o conflito devido à ambivalência pode alcançar por si mesmo quando também não há uma retração regressiva da libido. (FREUD, 2006a, p. 256).

Além disso, para Freud (2006a), dois conceitos se articulam no luto, o narcisismo – o olhar do Eu está sobre si mesmo, isto é, o Eu incorpora em si mesmo o objeto amado – e a identificação. Com isso, se há perda do objeto e, por vezes, o consequente ódio a esse objeto perdido, ocorre o ódio do sujeito a si mesmo. Nisso, manifestam-se duas partes do EU, uma que insulta e outra que é insultada. O trabalho do luto, por sua vez, em decorrência do teste da realidade, provoca um arrefecimento do quadro gradativamente, conforme o pai da Psicanálise:

Em que consiste, portanto, o trabalho que o luto realiza? Não me parece forçado apresentá-lo da forma que se segue. O teste da realidade revelou que o objeto amado não existe mais, passando a exigir que toda a libido seja retirada de suas ligações com aquele objeto. Essa exigência provoca uma oposição compreensível — é fato notório que as pessoas nunca abandonam de bom grado uma posição libidinal, nem mesmo, na realidade, quando um substituto já se lhes acena. Esta oposição pode ser tão intensa, que dá lugar a um desvio da realidade e a um apego ao objeto por intermédio de uma psicose alucinatória carregada de desejo. Normalmente, prevalece o respeito pela realidade, ainda que suas ordens não possam ser obedecidas de imediato. São executadas pouco a pouco, com grande dispêndio de tempo e de energia catexial, prolongando-se psiquicamente, nesse meio tempo, a existência do objeto perdido. (FREUD, 2006a, p. 250)

Na melancolia, notam-se traços coincidentes daqueles presentes no luto, segundo Freud (2006a), a saber: a ambivalência, o narcisismo e a identificação. Nesse sentido, na melancolia, verifica-se estado doloroso da alma, desinteresse pelo mundo externo, incapacidade de amar, inibição e, distintamente, expressiva autodepreciação ou autoacusação, por não haver na melancolia processo similar ao “trabalho do luto”.

Ademais, na melancolia, em distinção do luto, não se sabe exatamente o que o Eu perdeu. Dessa forma, se há uma perda e o objeto perdido não é identificado de fato, as acusações do melancólico apontam para uma pessoa que ele “ama, amou ou deveria amar”

(FREUD, 2006a. p. 254). Na perspectiva da ambivalência, do narcisismo e da identificação, as acusações do melancólico direcionam-se para o próprio Eu.

Outros conceitos, em *Luto e Melancolia*, de Freud (2006a), permitem entender com distinção o estado de melancolia: a reação original e o sadismo. Para entendimento do primeiro conceito, recorreremos à definição de Laplanche e Pontalis (1991) para a Cena Originária, segundo os quais, consiste na “Cena de relação sexual entre os pais, observada ou suposta segundo determinados índices e fantasiada pela criança, que é geralmente interpretada por ela como um ato de violência por parte do pai” (p. 62). A reação original, então, é a interpretação que a criança constrói do coito parental como agressão do pai. Ainda conforme comentário de Laplanche e Pontalis (1991), a reação original está no passado, todavia está presente antes de qualquer outra interpretação que se possa construir posteriormente, razão por que se encontra nos mitos e nas fantasias inconscientes de todo neurótico ou, quem sabe, de qualquer pessoa.

Correlacionado a isso, entende-se o sadismo, que, para Laplanche e Pontalis (1991, p. 465), consiste em “satisfação (...) ligada ao sofrimento ou à humilhação infligida a outrem”. O sadismo, portanto, é originário, visto que se associa à interpretação que o filho faz do coito parental. Infere-se, portanto, que as autoacusações do melancólico configuram em sadismo em que os ataques se voltam para o objeto interno e para o próprio Eu, o que pode explicar a possibilidade de uma ação de autoextermínio, consoante Freud (2006a), em “Luto e melancolia”.

### 2.3 Relação da psicanálise com o gênero novela

Em seu artigo *Minas melancólica: poesia, nação, modernidade*, Marques (2002) expõe que a melancolia nos versos de escritores mineiros advém de uma cosmovisão fragmentária e descontínua, divergente de uma “racionalidade moderna abstrata e totalizante” (MARQUES, 2002, p. 15). A respeito disso, o crítico comenta:

A hipótese aventada acima atribui à melancolia uma produtividade positiva, desvinculando-a da perspectiva patológica que lhe emprestou Freud. Em parte, isso se explica por se tratar daquela melancolia escrita, perlaborada pelo trabalho artístico-literário. (...) Em parte também devido à ambiguidade própria da melancolia que, se de um lado contém uma dimensão paralisante e destrutiva, de outro, apresenta um comportamento altamente reflexivo, dotando o melancólico de talentos intelectuais notáveis, em que sobressaem a qualidade dos raciocínios. (MARQUES, 2002, p. 15).

No gênero novela, *Teia*, constituída de 28 capítulos, apresenta recortes da realidade ficcional de personagens expostas ao leitor a partir de uma verbalização única, a do narrador. O narrador, por sua vez, já se retrata em quadro de complexidades emocionais, o que confirma que estamos diante de inovações no gênero, que outrora – na acepção de narrativa destinada ao gosto popular, conforme Moisés (2006) – fora produzido sem essas tessituras aprofundadas na alma humana.

Na narrativa de Dourado, o caráter reflexivo se traduz no desafio de uma leitura que se disponha ao entendimento dos dramas psicológicos de personagens angustiadas e melancólicas, como o protagonista e narrador de *Teia*. Relacionado a isso está o que já se afirmou com base na Psicanálise freudiana, o aparelho psíquico constitui-se de memória e linguagem. O primeiro elemento se estimula com a atitude de isolamento do narrador e o segundo se materializa na própria ação de narrar suas memórias e as ações próprias e alheias.

A respeito disso, Duque-Estrada (2009), remetendo para a narrativa de Dostoiévski, *Memórias do subsolo*, cuja personagem central, como em *Teia*, narra em primeira pessoa as suas memórias. Na narrativa russa, o narrador exerce o papel de narrar ao redigir suas lembranças; em *Teia*, por sua vez, o narrador não é está exatamente redigindo suas memórias, todavia é profissional da escrita, jornalista, tal como o foi o escritor Autran Dourado. Nessa correlação, é expressiva a imagem de “subsolo”, conforme a teórica: “O subsolo é o lugar daquele que percebe a não fundamentação última, a ausência de solo das coisas que fundamentam o bom-senso da vida cotidiana e a lógica da verdade científica” (DUQUE-ESTRADA, 2009, p. 67).

Nos desvãos da memória, Gustavo, apesar de não ser anônimo como o narrador de Dostoiévski, à semelhança do outro exerce um papel não só de personagem de si mesmo como também de autor de suas lembranças. Numa perspectiva estritamente literária, temos uma narrativa autobiográfica em que a “ausência de solo”, nas palavras de Duque-Estrada (2009), evoca a noção freudiana de pensamento em distinção de sentimento, já que, para ele, o pensamento pode se situar no inconsciente, logo só aflora na consciência com algum vínculo de ligação, mesmo que esse vínculo seja desconhecido pela pessoa que lembra. Nesse contexto, é perceptível a ambivalência do narrador de Dourado em *Teia*.

Em outras palavras, o leitor tem diante de si um narrador que narra de si mesmo ao mesmo tempo em que parece não se conhecer: “Deixo-me levar por minha imaginação; tento vislumbrar, além daquelas fronteiras, um mundo de segredos novos para mim” (DOURADO,

2005a, p. 17). Nesse caso, se os relatos a serem lidos são desconhecidos para o leitor, serão também novidades para ele, o narrador?

Com foco na narrativa de *Teia*, se, para um filho ou uma filha, a figura do pai tem importância expressiva; na novela, a personagem central e narradora, gradativamente, se expõe, através de relatos da memória, por meio dos quais se nota, de início, o “enigma” que lhe era o pai. Aliás, o narrador buscou, com a mudança para uma nova moradia, a pensão de D. Elvira, recompor-se “do abatimento sofrido com a morte” de seu progenitor.

Sendo assim, há um quadro de evidente luto. A iniciativa de recolher-se numa moradia nova pode ser interpretada como um ato de reação à dor e de suspensão do interesse pelo mundo externo. Essa atitude da personagem representa não só o estado de luto pela perda do pai mas também o estado de melancolia, pois não estaria o narrador perdendo um objeto amado, mesmo que não o soubesse apontar? Essa situação em que se encontra o narrador diante de desconhecimentos e indefinições não condiria com o quadro de melancolia?

Conforme já exposto aqui, o luto não anula a presença do objeto amado perdido. Ele se representa em diversos elementos, atitudes, espaços, imagens e lembranças. Além disso, a respeito desse fato, para Joël Dor (1991), a morte de um pai pode não representar sua ausência; pelo contrário, pode instituir a constância de sua Lei:

Como a Lei do pai permanece, todavia, onipresente no horizonte do desejo obsessivo, a culpa é irremediável. É esta ambivalência alimentada entre a nostalgia fálica e a perda implicada pela castração que inscreve o obsessivo numa posição estruturalmente específica com relação ao pai. (DOR, 1991, p. 105).

Apesar de a morte não significar a extinção da figura do pai na mente da personagem-narrador, cabe entender algumas implicações do luto na construção dessa personagem na perspectiva da Psicanálise. Em “Luto e melancolia”, Sigmund Freud (2006, p. 250), define que o luto se manifesta quando o princípio da realidade domina o ego, ou seja, a perda do pai, para a personagem central, configura-se na perda da libido (ou seja, da força de uma energia psíquica) e na “perda da capacidade de adotar um novo objeto de amor”. Esse parece ser o quadro em que se pinta a personagem narradora.

Olho minuciosamente o quarto que será meu, sem ninguém para compartilhar comigo o que sinto. Não preciso de ninguém por muito tempo. Em mim mesmo procurarei força de que necessito. Os que se aproximarem de mim encontrarão apenas um ser desolado, perdido entre as quatro paredes brancas deste pobre quarto. (DOURADO, 2005a, p. 18).

Ainda sobre a personagem central, a perda da mãe e, anos depois, a perda do pai (esta perda é mais mencionada ao longo da narrativa) não são outra coisa senão supressão de afetos. Suprimir afetos é também fator de inibição e angústia na alma humana, de acordo com Sigmund Freud (2006d), em *Inibição, sintoma e angústia, O futuro de uma ilusão e outros textos -1926-1929*. Isso também explica o fato de o narrador, nos primeiros parágrafos, já se apresentar angustiado.

As inibições mais gerais do Eu obedecem a outro mecanismo, de natureza simples. Quando o Eu é solicitado por uma tarefa psíquica particularmente difícil, como, por exemplo, um luto, uma enorme supressão de afeto, ou a necessidade de refrear fantasias sexuais que emergem continuamente, ele se empobrece de tal forma, no tocante à energia disponível, que tem de reduzir seu dispêndio em muitos lugares simultaneamente, como um especulador que imobiliza seu dinheiro nos seus empreendimentos. (FREUD, 2006d, p. 19).

Tomando por base o fato de que a narrativa de Dourado constrói a imagem do pai como austero, silencioso, enigmático, é possível inferir inicialmente que, na alma do narrador e personagem central, há uma família que pode ser entendida dentro da configuração apresentada por Souza (1996, p. 23), a saber: “A célula da família e a sua neurótica estrutura determinam o comportamento também dramático e neurótico das personagens”.

O protagonista, de início, já se apresenta inquieto, quando descreve o olhar de D. Elvira em sua direção: “A velha olhou-me desconfiada, analisando uma por uma as peças do meu traje, as mangas um pouco puídas e sujas” (DOURADO, 2005a, p. 17). Decerto, esse incômodo tem origem mais profunda, que não só no imediato olhar de D. Elvira, mas, sim, na memória e no passado. Entretanto, no momento da enunciação, a velha, conforme se vê na sequência narrativa, potencializa esse psiquismo. Não seriam as reações do narrador atitudes de autoacusação, evidência não só de luto mas também de melancolia?

Já no capítulo I, a figura do pai é mencionada quando o narrador apresenta o motivo por que se mudava para a pensão de D. Elvira, uma casa “longe e perdida”, para fugir de convívio humano. Partia para um novo ritmo diário com a finalidade de reorganizar-se emocionalmente em decorrência do sofrimento pela morte do pai – cena que demonstra quadro de inibição na perspectiva psicanalítica.

No capítulo subsequente, novamente o narrador se remete ao pai, mas agora ao lembrar o dia da morte da mãe, o que ocorreu quando tinha apenas nove anos. Durante as movimentações do velório rememorado, sentiu a falta do pai em meio ao “rebuliço de saias”. Procurou por ele e o encontrou no quarto – lugar de isolamento para ambos.

A referência ao pai por parte do protagonista e narrador em tom enigmático correlaciona-se com o quadro do melancólico, conforme esclarece Marques (2002, p. 16), visto que “não se sabe o que o absorve tão completamente”. Na sequência, o crítico amplia seu comentário:

Nesse sentido, a acedia do melancólico e seu desligar-se do mundo exterior não resulta da preguiça nem do sono. Se ele se paralisa pelo pensamento, é porque registra uma perda de sentido do trabalho, admitindo a dúvida que rompe com a continuidade da história e instaura o descontínuo. (MARQUES, 2002, p. 16-17).

Neste início da narrativa, o quarto, tal como a casa – que sugere solidão e silêncio pela imagem de distância –, assume valor figurativo. Pequeno, o quarto tinha a janela “virada para o nascente”. A respeito do que a imagem pode sugerir, de seu valor figurativo, comenta Henri Bergson (2005, p. 329):

O artifício de nossa percepção, bem como o de nossa inteligência, bem como o de nossa linguagem, consiste em extrair desses devires muito variados a representação única do devir em geral, devir indeterminado, simples abstrato ao que por si mesma nada diz e na qual é mesmo raro que pensemos. A essa ideia sempre a mesma, e aliás obscura ou inconsciente, adicionamos então, em cada caso particular, uma ou mais imagens claras que representam estados e que servem para distinguir todos os devires entre si.

Em consonância com essa afirmativa, pode-se inferir que a direção para o nascente sugere a ideia de origem das lembranças, do passado, da memória do narrador: a infância. A mãe havia morrido quando tinha nove anos, logo este momento da narrativa estava, de fato, apontando para o nascente, representado pelo recorte da infância e pela menção à mãe – ser em que a semente (o narrador) se formou primeiro (BERGSON, 2005). Além do mais, confirma-se como o objeto amado, apesar da morte, se mantém presente e o nascente o renova ou o faz renascer na mente. Este cenário, de fato, se enquadra no estado de luto, já que a ação do Princípio da Realidade (FREUD, 2006c) é que promoverá o renascimento e a renovação, em conformidade com a visão freudiana do luto.

Além disso, no quarto, há imagens de ausências e incômodo, tais como: “sem colcha ou lençol”, “pesada”, “com espelho partido”, “pequena” e “de pernas fracas”. Esses elementos se alinham à adjetivação sobre o quarto: “desguarnecido”, o que reitera a imagem de fragilidade, ou seja, por extensão, é o próprio estado da personagem Gustavo. Esses elementos, por sua vez, encaminham bem a leitura para perspectivas psicanalíticas, tendo em vista que há um direcionamento para a alma da personagem e suas reflexões íntimas com base

no cenário. Em síntese, a condição de desguarnecido do narrador reforça o clima de enigma, desconhecimento, obscuridade, comum ao estado de melancolia.

Como o narrador se faz enigmático, parece esconder verdades e culpas: “Por que certas pessoas me olham com tanta suspeita, como se adivinhassem alguma coisa em mim?” Que mistério seria esse? Além do mais, adivinhariam nele o quê? Cabe inferir que, em parte, a angústia da personagem central flui da impossibilidade de revelar desejos, pulsões, da obrigação de represar segredos, que, com o tempo, se alocam no inconsciente, na memória residuária, viva, porém inacessível a ele mesmo.

A respeito das reações do narrador diante do olhar e da presença das outras figuras da casa e, sobretudo, diante dos olhares de D. Elvira, Marques (2002) contribui com a seguinte reflexão a respeito de melancolia nos versos de escritores mineiros:

Num ensaio clássico sobre a poesia de Drummond, Antonio Candido detecta uma “inquietude com o eu”, culminando na autonegação pelo sentimento de culpa, e cujas manifestações indiretas despontam nas “alusões à náusea, à sujeira, ou o mergulho em estados angustiosos de sonho, sufocação e, no caso extremo, sepultamento, chegando ao sentimento de inumação em vida”.<sup>14</sup> Ora, não há como não relacionar tal inquietude com aquele empobrecimento e esvaziamento do eu típico do melancólico. O resultado disso, como indica Candido, é o do questionamento de um eu precário e insatisfatório, “impura matéria privada”, como objeto da poesia, expondo-se ao olhar de outros. Por sinal, Lambotte ressalta o problema especular do melancólico, assinalando a sua dificuldade ante o olhar de outrem. (MARQUES, 2002, p. 19).

Com isso, nota-se o estado melancólico do narrador Gustavo, o que tem papel determinante na sua forma de relacionar-se com outras personagens.

No capítulo V, há o primeiro contato entre o narrador e as outras moradoras da casa, D. Elvira, a menina (Carolina) e a moça (Matilde). A princípio, a sensação de estar com outras pessoas foi de “alívio”, mas predominam silêncios. Ao redor da mesa, as quatro pessoas começavam a constituir a teia com fios de interesse pelos passados e pelos futuros. Diante disso, há uma manifestação premonitória na narrativa quanto ao desfecho do que ali se iniciava. “Algum dia, de novo, o círculo deverá ser rompido, e o passado me transmutará sorrateiramente para outra jaula, ao lado de milhares de seres como eu, obrigados por si mesmos à autodestruição” (DOURADO, 2005a, p. 29). Cabe-nos outra interrogativa: por que obrigados à autodestruição? Não seria isso índice de que o estado de luto, de fato, é estado de melancolia, o que poderá ser o cenário não só do narrador mas também de outras personagens?

Nesse cenário do capítulo V, uma dinâmica expressiva na narrativa se estabelece, a interseção entre Gustavo, Carolina e Matilde, que se unem “em defesa contra a velha”. Ainda

não é sabido defesa de quê ou que motivo contra a velha os uniria de fato; mas a sequência narrativa prepara o leitor para esse entendimento, que seria revelado em capítulo posterior. Por enquanto, amigos e inimigos não se identificavam, a não ser a velha, situada em condição de “persona non grata” pelo narrador desde as primeiras linhas da narrativa, pois ela “atemorizava, falava em pecado (...) com sentido de destruição”.

Talvez o narrador verifique que o ponto de interseção mais significativo entre ele e as duas outras personagens angustiadas não seria a oposição à velha, mas, sim, a condição de perdas, ausências e suas implicações. Talvez possamos considerar a coincidência do quadro de melancolia entre eles e das motivações, haja vista que a ausência da figura paterna é ponto de interseção entre as personagens da casa, a exceção de D. Elvira.

Nesse cenário, destaca-se a presença recorrente de três elementos. Primeiro, em decorrência da atenção dedicada a uma leitura psicanalítica, há os três elementos envolvidos no Complexo de Édipo: o pai, a mãe e o filho. Em relação às três personagens femininas com que convive o narrador na casa de pensão, há possibilidade de outra associação, a saber: referência às Parcas.

Em número de três, geradas pelo Érebo e pela Noite (ou nascidas, por partenogênese, de Necessidade, chamada a “Poderosa Parca”), às quais até mesmo Zeus devia obediência, até o momento em que ele se apoderou do poder supremo e do direito de controlar a vida do homem.

[...] São três as Moiras: Átropos, Cloto e Láquesis, que regulam a duração da vida de cada um, por meio de um fio, que uma fia, outra enrola, e a última corta. (JULIEN, 2005, p. 149).

As três personagens femininas, em correspondência às Parcas ou Moiras, não só constroem a imagem de teia por associação aos fios como também associam-se a direcionamentos dentro do enredo ou do novelo da narrativa. Ou seja, elas delineiam traços do destino dele e fios da teia narrativa que envolvem intensamente a personagem central, o que nos permite correlacioná-las concomitantemente com a teoria psicanalítica por consistirem em forças elementares da existência.

D. Elvira está para o Superego ou para Láquesis – pois é aquela que promove cortes, alimenta culpas, gera instabilidades e angústias não só no narrador, mas nas outras personagens também. Matilda está para o Ego para Cloto – já que, no conflito entre Princípio do Prazer e Princípio da Realidade, é aquela que, com poder de envolvimento, estimula desejos no narrador e, ao mesmo tempo, estabelece controles e ponderações. Carolina, por sua vez, está para o Id para Átropos – visto que é criança, frágil, por isso chama a atenção do narrador, atrai olhares e pensamentos, sugere aspirações e desejos de futuro e nela predomina

o Princípio do Prazer, porquanto a morte constitui a vitória sobre qualquer sofrimento proveniente do Princípio da Realidade.

De fato, com a morte de Carolina, Gustavo, o narrador, toma a iniciativa de se retirar da pensão, junta seus pertences e segue a vida para os outros espaços, o que seria um novo início, um desejo para além de qualquer juízo moral, até porque ele não se retrai diante de vozes condenatórias.

Relativamente à noção de três elementos, na perspectiva psicanalítica de Freud (2006a, p. 196), para análise da personagem central e narradora, o complexo edipiano oferece duas alternativas de satisfação: primeira, o filho se colocaria no lugar do pai, este, por sua vez, assumiria o sentido de estorvo para ele; segunda, o filho assumiria o lugar para ser amado pelo pai. O narrador de *Teia* se enquadra no primeiro caso, até porque, para ele, é o estorvo que o incomoda ao longo de toda a obra. Quando estava vivo o pai, o distanciamento dele, apesar de estar fisicamente perto do filho, consistia em um quadro psicanalítico da figura paterna em contexto incômodo e desconfortável.

Procurei-o e sentei-me ao seu lado, tentando aproximar-me daquele homem que durante bastante tempo esteve muito distante de mim. Lágrimas enchiam-lhe os olhos escuros e a voz rouquenta de sempre mal conseguia ser modulada.

[...] Via também que meu pai estava forçando delicadeza; nunca fora do modo que tentava se apresentar. Sua vontade era gritar, sacudir as mãos, implorar para algo desconhecido, dizer, por exemplo, que todos eram culpados daquela morte.

[...] Quatoze anos após aquele minuto de amizade, chegou a vez de meu pai. Foi assassinado pelas costas, em uma das casas de prostituição. Ninguém conseguiu saber quem fora, os motivos do crime e mesmo as suspeitas eram ignoradas.

[...] Minhas mãos estavam geladas e meu coração apertado de medo. (DOURADO, 2005a, p. 20-21).

O pai morreu quatorze anos depois da mãe, o que seria, conforme já mencionado, o motivo de o narrador estar na pensão de D. Elvira. Remetendo-nos ao que comentamos anteriormente das possibilidades da relação edipiana, o filho decide ir para aquele lugar com o propósito de se “recompôr”, isto é, de construir uma identidade de autonomia e de libertação de algum peso. Com expectativa de algo novo, encontrava-se “capaz de viver”, na esperança de que o passado naufragaria e de que o pai não mais o incomodaria com apelo. “O filho se perderá no homem que nasce e a liberdade o conduzirá por rumos ocultos, subterrâneos, onde um murmúrio continuará premindo levemente” (DOURADO, 2005a, p. 27).

Com isso, podemos entender a ausência do pai como um fato duplo, outro aspecto de ambivalência: de um lado, fruto da morte; de outro, consequente da iniciativa do filho. Isso é

tão duplo quanto a ideia de “grande enigma” atribuída pelo narrador ao pai, pois não seria ele, a personagem central, o maior enigma? Até porque não é tarefa simples desvencilhar de um passado que desenterra fantasmas perturbadores e desconhecidos. Nesse viés, a dificuldade de viver sob a sombra do pai se traduz na dificuldade de viver consigo mesmo – efeito claro de um quadro de melancolia na perspectiva psicanalítica.

Ainda nesse sentido, após expor primeiras impressões a respeito de Carolina e Matilde, o narrador torna a lembrar o pai. Em seguida, a um pressentimento de medo e de crime, o narrador traz imagem de lágrimas vertidas pelo pai sobre os seus ombros. Neste instante, a cabeça do narrador pesa-lhe. A cena remete para a ideia de estorvo, fator de inibição e consequente angústia, associada à figura paterna. Por que o peso da cabeça (consciência) do narrador está sobre o pai? Essa imagem reforça o estigma de enigmático que se constrói sobre a personagem-narradora, entretanto parece que ele, inconscientemente, se expõe, o que torna analisar a teia mais desafiador para o leitor.

O parricídio, de acordo com uma conceituação bem conhecida, é o crime principal e primevo da humanidade, assim como do indivíduo. É, em todo caso, a fonte principal do sentimento de culpa, embora não saibamos se a única.

[...] O relacionamento de um menino com o pai é, como dizemos, “ambivalente. Além do ódio que procura livrar-se do pai como rival, uma certa medida de ternura por ele também está habitualmente presente.

[...] Em determinado momento, a criança vem a compreender que a tentativa de afastar o pai como rival seria punida por ele com a castração. (FREUD, 2006c, p. 189).

Nesse contexto, a imagem do parricídio se manifesta na forma de culpa, simbolizadas nas lágrimas vertidas. Ao voltar-se para dentro de si, desanimado, sem alma, “mergulhava nos livros que trouxera, escrevia com sofreguidão o que passara no dia anterior” (DOURADO, 2005a, p. 36). A verbalização na recepção e na emissão era terapêutica. Nisso se expressava e nisso se via: “ao ler que escrevera, e imaginei-me um homem absurdo” (DOURADO, 2005a, p. 36). Não obstante às impressões sobre si mesmo, o narrador registrava suas mudanças em procedimentos e ações desde o instante em que passara viver naquela casa.

O sentimento recorrente de medo naquele local se potencializa com a presença de D. Elvira, embora o narrador reconheça que o medo seja produto de si mesmo: “tinha medo de estar só em um quarto, ouvindo os estalidos soturnos que às vezes vêm de nós ou da madeira” (DOURADO, 2005a, p. 17) – quadro de neurose que se intensifica com as atitudes e falas da dona da pensão.

Penso na velha hospedeira, que há pouco me trouxera ao quarto, em seu rosto encarquilhado e amarelo. Um medo súbito me vem de longe ao lembrar aquelas mãos magras e queimadas que um dia se voltarão contra mim. Devo ter alguma coisa em minha existência que marca minha face, pois muitas pessoas já me olharam assim, com ódio extravasando na menor mirada. Mas nunca aquela hostilidade instantânea, como se minha simples presença lhe despertasse um rancor de vingança. Não consigo adivinhar o motivo de sua violenta hostilidade, pois eu era novo na casa, e jamais vira seu rosto. (DOURADO, 2005a, p. 22).

[...] Apenas essa mulher velha, que me chocou tanto com o olhar, será a ruína que ressuscitará resíduos antigos.

[...] Um medo frio, nunca sentido com permanência tão demorada, marca-me os passos, e sua presença, em pouco, se tornará um martírio. Ela se incluirá furtivamente em meus pensamentos, me levará a um fim estranho, e o ambiente que vive na casa submergirá todas as esperanças. Percebo distante essa verdade, como através de um vidro espesso e esfumaçado. (DOURADO, 2005, p. 27).

Verifica-se também que, mesmo no instante em que D. Elvira demonstra atenção e cuidado com o narrador, este manifesta medo em decorrência da presença dela.

Levou-me à frente as mãos frias e ásperas, tomando-me a temperatura. Afastei-me daqueles dedos asquerosos, que vinham como garras. Pareceu perceber o medo com que me afastara de suas mãos, sorriu e movimentou as espáduas com tédio e desprendimento. Um riso aberto, como se o tivessem marcado a navalha, escancarado. (DOURADO, 2005a, p. 67).

Outra circunstância em que o narrador diz estar com medo se dá quando, ainda sob efeito de tontura e fragilidade física, em diálogo com Matilde, fica atordoado com a doença. Certamente isso decorre da sensação de morte, que, por sua vez, tem significação de punição, consequente do estado de culpa.

– Matilde, não fuja de mim, quando mais preciso. Se você soubesse como sofro vendo que esconde algo, com a força de quem possui um segredo de morte... Não se assuste, não perguntarei nada. Quero apenas que fique ao meu lado, pois não posso suportar esta solidão e o medo que a doença me dá. (DOURADO, 2005a, p. 69).

Ademais, novamente remetendo para o poder de repressão da D. Elvira, embora ausente do cenário, no instante em que Gustavo entra no quarto fechado dos fundos da pensão e vasculha os objetos dentro da canastra, ele exprime medo da velha, até porque a imagem vigilante dela e seu efeito de julgamento e culpabilidade sobre ele é inevitável.

Foi para a porta fechada que caminhei, cuidadoso para evitar o ranger das tábuas do assoalho, atento a qualquer barulho. Meus passos eram sorrateiros como os de Dona Elvira e os olhos se me incendiavam de espera, diante das outras portas, que escondiam pessoas como eu. E não somente o exterior eu via, mas o que se passava em mim mesmo, o arrepio leve do medo, o coração pulsando mais forte, com receio

de que me traísse e todos acordassem e soubessem que buscava os seus segredos. (DOURADO, 2005, p. 78).

A figura de D. Elvira evoca o conceito de pai simbólico por exercer papel castrador e impositor de regras, ordens, além de ter forte influência sobre o pensamento e a emoção das outras personagens que se encontram em seu espaço de domínio. Nesse contexto, atribui-se a ela um papel como que constituído simbolicamente do elemento fálico, determinante no complexo edipiano da relação pai-mãe-filho. Isso estaria em conformidade com o que expõe Dor (1995, p. 17 e 19):

Para isso, a prescrição simbólica desta lei supõe uma negociação imaginária prévia que se desenrola entre os diversos protagonistas familiares: Pai-mãe-filho, reunidos comunitariamente sob a égide da *triangulação edipiana*. Não pode haver uma enumeração mais desastrada, no sentido em que os três protagonistas não conseguem se discriminar nesta triangulação, a não ser na medida em que estão todos referidos a um quarto elemento: *o falo*. Só este quarto elemento constitui o parâmetro fundador suscetível de inferir a investidura do Pai simbólico a partir do Pai real, pela via do Pai imaginário. (DOR, 1995, p. 17) (grifo do original).

Porque a dimensão do Pai simbólico transcende a contingência do homem real, não é, pois, necessário que haja um homem para que haja um pai. Seu estatuto sendo o de puro referente, o papel simbólico do pai é sustentado, antes de mais nada, pela atribuição imaginária do objeto fálico. (DOR, 1995, p. 19).

Com isso, deduz-se que é intenso o Complexo de Édipo na estruturação de nossa personagem central, porquanto sua condição de vigiado, angustiado, medroso, reprimido é recorrente ao longo de toda a narrativa. Outrossim, elementos simbólicos na constituição de seu Superego se diversificam, alimentando o estado de neurose. Por exemplo, o elemento religioso na narrativa constitui fator nesse sentido, não só porque houve a experiência de ir à igreja a convite de D. Elvira, alternativa, segundo ela, de livrar-se do domínio do pecado, mas também pelas lembranças da infância – instante em que a verbalização pela narrativa permite ao narrador conduzir-se ao seu próprio conhecimento à semelhança de um paciente em análise psicanalítica.

Quando criança, entrei em uma igreja antiga do interior, silenciosa e dourada, com santos de caras cerradas e cabelos postiços e secos. Caminhava com medo, por cima dos números dos quadriláteros do assoalho que rangia, cada um deles guardando um cadáver com os algarismos talhados fundo. Olhava transido de terror os mantos roxos, salpicados de estrelas, cobrindo as imagens de outros séculos. Como me sentia perdido no meio das fisionomias talhadas, repreensivas, ladeando todo o interior. Ninguém na igreja, e olhos pareciam ameaçar-me. (DOURADO, 2005a, p. 27).

Ademais, a complexidade do quadro do narrador se certifica pelo fato de que sua angústia causada pelo medo, estado configurado por sentimento de culpa, o acompanha por todos os espaços.

Sim, o medo, um terrível medo rondava por toda parte; um sofrimento moral forte, o menor gesto escondendo atrás de si enormes unhas que se cravariam em dilaceramento. Não havia dúvida de que eu deveria permanecer na casa, tudo me forçava, ao mesmo tempo que pressentia o medo e o crime abafarem-me. Os olhares de ansiedade e medo, que me pareceram tão amigos, poderiam voltar-se também contra mim. (DOURADO, 2005, p. 30).

Esforçava por tirar de mim a ideia de que os homens pudessem se recolher às sombras noturnas para apunhalar. Um medo instintivo, abissal, asfixiava-me com garras de grifo. (DOURADO, 2005, p. 61).

No Capítulo IX, a imagem de Carolina, profundamente triste, sensibiliza o narrador ao ver aquela “violência de coisa virgem, sentindo um mundo que lhe fora aberto cedo demais” (DOURADO, 2005a, p. 40). Era tanta a tristeza dela que a personagem-narradora se sentia humilhada. Surge, embora de modo sucinto, um expressivo elemento de conflito ou um gatilho de inibição na narrativa já mencionado aqui, a religiosidade.

Neste instante, a pequena não quer ir à Escola Dominical – reunião regular de igrejas evangélicas históricas para leitura e estudo das Sagradas Escrituras. A criança, em contrapartida à negativa anterior, afirma sentir saudade da mãe. Relata que a mãe a havia deixado com a velha, “a bruxa”, para que esta cuidasse dela. No diálogo entre a menina e o narrador, a ideia de pecado ressurge na fala da criança, pois, segundo a velha, ela, Carolina, teria nascido do pecado.

Em gesto de empatia diante do sofrimento da menina, Gustavo relata-lhe que também perdera a mãe e que chorara muito as mesmas lágrimas. Ele também mencionou o pai assassinado. Carolina, então, infere que os homens que o mataram eram pessoas más e pecadoras. A reação dele à fala da criança foi sugestiva por assumir que “talvez” o pai fosse pecador. Em ação de ajuste, talvez mais diante do leitor do que da menina, afirma que não julgava ninguém – nem o pai nem a velha.

A própria Carolina, na sequência do diálogo com o narrador, passa informações a respeito da outra personagem. Gustavo fica sabendo que o nome da moça é Matilde e que ela havia sido deixada ali pelo pai fazia dois anos. Segundo a criança, a velha sentenciava que Matilde também era uma pecadora. Em seguida a isso, Carolina até propõe que o narrador procure pela moça para conversar, visto que ela teria mudado muito depois que o jovem chegara àquela casa. Matilde, segundo a criança, revelava que era por causa do pai.

Não surpreende que o estado psíquico do narrador, comprovadamente com estreita relação com seu passado, sua infância, retrata-se, por extensão, na criança do enredo. Carolina, tal como o narrador, vivencia seu medo pelos mesmos fatores na casa de pensão, isto é, decorre como efeito das atitudes e falas opressoras e repressoras de D. Elvira.

Quando resolvi conversar com ela, olhou-me com humildade e medo, disse que estava na hora de sua lição com a companheira, não podia. Ficava presa de forte inquietação, virando-se em direção ao quarto da velha. (DOURADO, 2005a, p. 38).

\*\*\*

– Pode falar, não tenha medo, sou seu amigo e talvez possa ajudá-la. Por que chora assim?

Os olhos animaram-se de um brilho amargo. Segurou-me as mãos e depois disse:

– Não quero ir à Escola Dominical, ouviu?! É isto, ver gente ruim falar! Se ela me vir aqui, escondida, vai me bater, sei disso!

Silenciou. Mas vi que não era somente isso que desejava falar.

– Há mais: tenho saudade de minha mãe, que está no Céu. Tenho um grande medo desde que ela morreu e deixou-me para a bruxa tomar conta. Ela é má, malvada como um demônio, bate-me sem dó. Depois diz que não posso chorar nem contar a ninguém, porque devo a ela tudo, estou aqui por piedade. (DOURADO, 2005a, p. 41).

Por outro lado, distante da velha, Carolina parece vivenciar estado de liberdade, alegria e prazer. Até certo ponto, podemos entender que a condição de Carolina se apresenta menos intensa que a do narrador, tendo em vista que ele, nem mesmo na ausência do pai biológico ou do pai simbólico, se desvencilha da teia que o amarra.

Enquanto isso, Carolina, distraída, brincava com o pano do vestido, acertando as dobras, livre de todo o medo que a fazia tremer diante da velha, em casa, quando seus passos eram vigiados e censurados. Entregava-se a si mesma, alegre por estar sem a vista de Dona Elvira. (DOURADO, 2005, p. 56).

Neste recorte da novela, a figura masculina do jovem suscita ações e reações nas personagens femininas. O que justificaria isso? Será que ele acabara de entrar na teia daquele cenário como o papel de pai simbólico, ou seja, de figura masculina que estabeleceria nas memórias delas um efetivo elo com os pais ausentes ao assumir deles a posição? Quem sabe, de uma figura masculina que permitiria a elas romper com evidente quadro, similar ao do narrador, de inibição do Eu, de angústia, portanto?

No capítulo X, diante de Matilde, há no narrador uma disposição erótica; mas na moça a expressão é de desânimo. Ela se levantou, ficou de olho no horizonte como se “um sino a

chamasse de longe, atrás das montanhas pesadas e cinzentas que interceptavam o horizonte” (DOURADO, 2005a, p. 43).

Após afirmar que tinha interesse na vida de Carolina e de Matilde, no diálogo com esta última, a moça retruca-lhe, que ligar-se às vidas delas seria como tornar-se outra vítima do naufrágio. Por outro lado, o narrador nos deixa claro que risco de naufrágio corriam tanto ele quanto ela por causa daquela aproximação.

Interessa-nos aqui atentar para o fato de que não só Carolina mas também Matilde se referem à velha com expressões como “inferno”, “demônio”, “bruxa”. Isso imediatamente antes do Capítulo XI, em que ocorre importante encontro entre a velha e o narrador, cuja temática será assunto posterior de nossa análise, pois o diálogo é entremeado por discurso religioso de D. Elvira. Mas será que as motivações de conflito com D. Elvira serão as mesmas entre os três personagens – Gustavo, Carolina e Matilde?

O processo enigmático da narrativa é contínuo no capítulo XII. O trecho introdutório: “As mãos tremiam-me, como se fossem elas que houvessem cortado do fio de vida de meu pai” (DOURADO, 2005a, p. 44). alimenta no leitor a imagem do parricídio, evocada também no Complexo de Édipo na Psicanálise freudiana. Isso já foi sugerido por meio do entendimento da figura do pai como estorvo, por isso a predisposição do filho ao parricídio, o que se observa exatamente no parágrafo em que o caráter firme do pai é lembrado.

A semelhança entre o narrador e jovem assassino que aparece na foto do jornal, no próximo recorte da novela, reitera o caráter enigmático do protagonista em seus relatos: “Olhei com curiosidade para o seu rosto e vi que se parecia longemente comigo ou com alguém que conhecia, o que me deixou de sobressalto” (DOURADO, 2005a, p. 47). A personagem central demonstra-se extremamente duplo, dubio, ambíguo no processo de verbalização. Não seria a percepção desse olhar sobre o jornal e a observação da foto um gatilho com efeito de projeção de si mesmo no jovem da foto, tendo em vista que, no inconsciente, gostaria de ser o agente do assassinato do pai?

As mãos tremiam-me, como se fossem elas que houvessem cortado o fio de vida de meu pai. No lado esquerdo, no alto, o seu retrato antigo, fornecido pela polícia, com os olhos parados e estatelados, escuro, querendo avançar para quem o fitasse. Um pequeno botão de pano na lapela. Os traços firmes, lembrando todo o seu caráter.

[...] A primeira impressão que tive foi de o conhecer, não sabia de onde, ou ser eu mesmo em outra época, não conseguindo precisar a data nem circunstâncias.

Desviei depois essa tentativa de ligação com pessoas do meu passado, chegando à certeza de que me enganara, pois, se ele se parecesse com alguém, era vagamente com um amigo distante, do internato, que rezava constantemente e depois fora para o seminário. (DOURADO, 2005a, p. 47-48).

Segundo Marco Antônio Coutinho Jorge (2010), em um discurso com habilidade de produzir o dúvida, o procedimento é de dissimulação, assim como na tragédia grega que serve de referência para nomear o Complexo de Édipo, em que o próprio rei é “duplo”.

Ele é um enigma, cujo sentido acabara de revelar que ele é, precisamente, o oposto do que acreditava ser. A verdade de suas palavras Édipo as diz sem querer e, quando ele fala, acontece de ele dizer o contrário do que está falando: é o que se pode chamar de ironia trágica. (JORGE, 2010, p. 191).

O quadro enigmático é, para o narrador, uma situação angustiante e sufocadora. O processo pelo qual passa, de se organizar diante da perda do pai ou da busca de sua autonomia, metaforiza-se em uma ação intensa de distanciamento em função do parricídio, seja este simbólico ou não. Diante disso, as reações psicossomáticas manifestam como isso o incomoda. Amarrotando com violência o jornal, a personagem começa a sentir-se mal. Depois disso, quando se sentiu melhor, estava contornado por um círculo de pessoas, entre as quais, um idoso, que lhe dedicou apoio para que saísse dali. Andou sem rumo e percebeu até que havia chorado.

Na sequência, o narrador nota que o jornal nada dizia sobre ele, que fugiu para não responder perguntas. Mas que perguntas? Por que motivo teria de responder a perguntas? Parece que profundo sentimento de culpa o perturba e o angustia, conforme a cena do Capítulo XIII. Ao mesmo tempo, assume que desconhecia o pai. Sabia apenas que o pai se lançava a tudo que lhe surgisse. Certamente, alguém diferente do narrador, que quase sempre se mostra apreensivo e inseguro nas atitudes. Isso talvez aflore nele a frustração por não ter autonomia e não vivenciar uma libertação daquele quadro edipiano que o sufocava. E essa noção lhe era tão arraigada que tinha a consciência de que, se libertasse daquela teia, logo se envolveria em novas situações, como se estivesse perdido sob o domínio de novo “arrastão”.

Segundo se vê no Capítulo XIV, mergulhar na imagem suscitada pelo jornal afastou o narrador da convivência com Carolina e Matilde. A primeira se esquivou dele, apesar de ter experimentado com ele um momento de felicidade; a segunda, dizendo-se adoentada, distanciava-se dele. Aquelas atitudes parecem ser conseqüentes de interdições. Neste momento ressurge D. Elvira, que estava fascinada com as notícias policiais do jornal. Ela não tinha ideia de que a notícia dizia respeito ao pai de Gustavo. Nesse instante, há na mente do narrador, pela lembrança de sonho que tivera há alguns dias, a imagem de estar em um poço.

Um estremecimento agitava-me o corpo e, várias vezes, pensei enlouquecer. Minhas cismas confundiam-se com o sonho que tivera havia dias. Estava num poço fundo, a água lodosa subindo-me pela perna, fundindo-a, liquefazendo-a, sem que eu pudesse debater contra a ascensão que se aproximava do sexo. Um grito preso no peito, inerte como se o corpo estivesse morto e os olhos devorassem atentamente as brumas que me afogavam a alma. Vagarosamente, a água se transformava em sangue. E eu via que era o sangue de meu pai que me fundia o corpo. (DOURADO, 2005a, p. 52).

A imagem da água no sonho de Gustavo parece condizer com o que se expõe, no *Dicionário Rideel de Mitologia*, a respeito da água.

As divindades das águas submarinas e lacustres simbolizam o inconsciente, reservatório polivalente onde acumulam-se os instintos herdados de um passado ancestral, as lembranças imbuídas de vergonha ou de dor recusadas pela consciência, toda uma gama de pensamentos, emoções e sentimentos rejeitados pelos limites do consciente. (JULIEN, 2005, p. 15).

Com essa configuração, a imagem retrata um momento de simbólica castração, haja vista que o momento tem influência do pai. Isto é, o sangue surge quando a água chega ao nível do sexo. Em outras palavras, os pensamentos e os desejos inconscientes do narrador estão sob a interdição do pai, castrador. Ou ainda, mais uma vez, há o elemento de duplicidade, porquanto, por ser o sangue do pai, seria possível entender que a imagem é de um parricídio – que, seguramente, causava no narrador profundo sentimento de culpa.

Em um estado de aflição, o narrador “Via que estava a caminho de uma morte morosa e suplicante” (DOURADO, 2005a, p. 53). Essa morte, de fato, poderia ser dele ou de outra pessoa. O elemento trágico do prenúncio da morte intensificava nele a angústia e o sofrimento silencioso. Entretanto, Matilde aparece-lhe como alguém que pudesse libertá-lo daquilo. Representa para ele a esperança de autonomia, de rompimento com as inibições do Eu, de desvencilhamento do passado que o aprisionava em si mesmo.

No Capítulo XV, foram as quatro personagens ao Culto. Isso sob a influência de D. Elvira. Ela, por sua vez, assume o papel de Lei, como que substituindo simbolicamente o pai, segundo já comentamos com base em Joël Dor, para quem o simbolismo do pai é um fenômeno que não se restringe a figuras masculinas, até porque “A instância paterna inerente ao complexo de Édipo é exclusivamente simbólica, posto que é metáfora” (DOR, 1995, p. 46).

Para exercício de seu poder, D. Elvira recorre ao discurso religioso, que é tradicionalmente propício a ações de repressões e castrações. Usa, inclusive, a exemplo do que se observa no Capítulo XI, da prática de citar versículos isolados das Sagradas Escrituras

para promover seu poder de influenciar, de reprimir, de oprimir. Ela menciona dois versículos do capítulo 8 do livro de Daniel sem contextualizá-los, o que pareceu para o narrador um ato de loucura.

Mas consistia numa atitude regular de quem emprega o Sagrado como mecanismo de domínio sobre o outro, como é o caso dela sobre Carolina, Matilde e, mais recentemente, sobre o narrador. Neste cenário, o pai simbólico incorporado por D. Elvira era fator que intensificava nas outras personagens o estado de angústia.

É notável como são antitéticas as forças envolvidas nessa cena do contexto religioso. Enquanto o culto ocorria, na narrativa do Capítulo XV, Matilde declara a Gustavo que não acreditava em nada daquilo que seria entendido como de espiritualidade, o que provocou, entre os dois, uma ação libertadora, tendo em vista que há ali erotização entre eles. Ou seja, a religiosidade – personificada na figura de D. Elvira – milita contra o estado de liberdade das personagens Matilde e Gustavo. Diante disso, persiste o interdito, ela se reprime, o que provoca intenso ódio no narrador. Aqui se exemplifica o papel envolvente (ou enovelador) de Matilde por seu relacionamento com o narrador, que fica confuso e odioso.

Seguiu-se dali uma semana quase sem palavras, mas o fato de Carolina apanhar de D. Elvira ocasionou um diálogo revelador entre o narrador e Matilde. Esta informou-lhe bastante a respeito da menina. Ele fica sabendo que a menina é filha de Fausto – filho de D. Elvira – em relacionamento com uma prostituta. O nome Fausto remete à personagem de Goethe, autor de significativa influência sobre Autran Dourado. Fausto, de Goethe, consiste no médico que fez pactos com o demônio. Por sua vez, Fausto, filho de D. Elvira, fez pacto com uma prostituta, portanto, segundo a velha, com o pecado. Com isso, ela sentenciava a própria criança ao afirmar ser ela filha do pecado. O papel castrador de D. Elvira é intenso.

Porque o pai morrera de tuberculose e a mãe não tinha condições de criar a criança onde vivia, deixou-a aos cuidados da velha. Posteriormente a isso, a mãe da menina morreu subitamente. Enfim, em quadro de ausências, D. Elvira assume o papel simbólico da função paterna (Lei do Pai<sup>1</sup>) sobre a criança. O mesmo ocorre com Matilde, que revelou ao narrador não ter pai.

Na subsequência da novela e seus recortes, o narrador sofre intensamente efeitos psicossomáticos de seu estado de desconforto e angústia. No Capítulo XVII, caminhando pela rua, a escuridão suscita no narrador lembranças infantis de quando o pai chegava bêbado ao quarto em que moravam.

---

<sup>1</sup> O termo Lei do Pai derivado de dor, parte de uma construção lacaniana *le nom du père* (o Nome-do-Pai), que em Freud é traduzido como função paterna que se relaciona à figura paterna.

Vinham-me lembranças vagas de anos passados, quando era obrigado a permanecer em solidão no quarto, vendo a cama vazia de meu pai ao lado da minha, com o pressentimento de que ele poderia não regressar.

Aos meus olhos de criança passavam criaturas temíveis, metade lenda e sonho, com voz agourenta de ave noturna, rondando o quarto, a casa, a cidade. A escuridão em que era obrigado a ficar, por causa da mulher que nos alugava o quarto, a luz desligada, sufocava-me. Os minutos caíam como pesados punhos sobre o peito. Agarrava-me ao travesseiro, encolhia as pernas como um animal em defesa, e esperava que algo acontecesse, que os homens solitários que perambulavam em minha procura viessem buscar-me para o sacrifício: cortar-me os pulsos e apagar de minha boca o grito.

As horas passavam-se e o sofrimento aumentava progressivamente. Quando meu pai chegava, cambaleando pela escada, quase sempre bêbado, tarde da noite, era com um suspiro de alívio que chorava baixinho. Escondia na coberta as lágrimas que me brotavam dos olhos, fugindo de sua brutalidade, o medo incontido, fingindo dormir, o coração pulsando desordenadamente.

Esperava que ele adormecesse, para então chorar como desejava.

Agora, nessa escuridão para onde caminhava, eram essas lembranças de dias passados que vinham ressuscitar-me um mundo de medo e mistério, de que me sentia possuído. (DOURADO, 2005a, p. 61-62).

Ainda nessa escuridão, via o vulto de duas figuras, D. Elvira e o pai. Com isso, reiteramos o entendimento de D. Elvira como correspondente simbólico da figura paterna. Mais uma vez, o narrador, acometido de desconforto, é socorrido por uma mulher na zona do meretrício. Ele reconhece nela o rosto do jornal. Ela, por sua vez, de nome Armanda, mostrava a ele uma foto do pai dele, todavia ele não se identifica para ela. Prefere manter-se como desconhecido e não identificado. A respeito de seu pai, Armanda comentou que gostava dele, contudo afirmou que ele era bruto e que morrera na casa de outra mulher.

O Capítulo XIX tem expressividade no fato de apresentar-nos a ambiguidade da figura humana – já exemplificada em todas as outras personagens, sobretudo no narrador – na velha D. Elvira. Ela, tão estigmatizada por ser opressora, age com atitudes maternas ao manifestar verdadeira preocupação com o estado de saúde da personagem central. Com isso, a velha se soma às diversas personagens de Dourado que ratificam a natureza universalmente ambivalente do ser humano.

Os Capítulos XX e XXI trazem-nos de volta a uma situação antitética de repressão versus liberdade. O primeiro dos capítulos, há um momento de encontro e diálogo entre Matilde e Gustavo. Esse momento tem seu ápice em ações de intimidade, paz e felicidade. Felicidade que poderia ser maior se se livrassem do passado. Porém os passos de D. Elvira fazem com que Matilde recolha as mãos. Sobre eles, o olhar de D. Elvira, segundo o narrador, era de ódio. Nele a reação é de angústia e silêncio entre os extremos: Matilde e D. Elvira.

Na sequência, a oposição se torna ainda mais intensa com as ameaças da velha, o que gerou angústia, choro e soluços na jovem. Com isso, Matilde se distanciou do narrador, que descobrira nela uma cicatriz profunda e sangrenta perto do ombro. Assim como a jovem, a criança também não aparecia. Efeitos da ação de D. Elvira sobre eles.

Carolina, por outro lado, a pedido de Matilde, aproxima-se de Gustavo sem muitas palavras para saber de sua saúde. Aliás, ficar no quarto por dias para o narrador representava-lhe prisão, porque eram momentos de intensos e longos silêncios. Sugestivamente, aparecia-lhe o vulto do pai, que lhe estendia a mão, ora ameaçador, ora carinhoso. A ambivalência da figura paterna remete à ambivalência de D. Elvira em momento anterior. Nesse cenário, a correspondência da duplicidade do narrador diante do pai e diante de D. Elvira ratifica ser ela um pai simbólico na narrativa, tendo em vista que, de acordo com o que temos demonstrado com recorrência, processos edipianos do narrador são similares em relação ao pai e a ela.

No Capítulo XXIV, ocorre algo revelador. O narrador resolve sair pelo corredor em direção a um quarto que sempre era mantido fechado. Lá, ele abre uma canastra. Nela há diversos objetos femininos usados no passado.

O clarão da vela permitiu-me ver o que continha aquele caixão do passado. Papéis amontoados, caixas de sabonete com tufo de cabelos ruços e sem vida, entre dois dedais metálicos e dourados, agulhas de crochê quebradas, e uma trança comprida e seca, como de pessoa morta. Examinei os objetos, um leque preto de galalite e plumas, com uma das hastes partida; roupas de mulher, amarelecidas, com rendas de outros tempos e miúdas flores bordadas; broches e pentes de coque, que tiveram seu tempo. As coisas exigiam sua presença de vida, emergindo do passado, cada uma tendo com certeza sua história. (DOURADO, 2005a, p. 78)

A canastra é elemento recorrente nas narrativas de Dourado, resíduo de passados e segredos. Por exemplo, em *Uma vida em segredo* (DOURADO, 2005c), na canastra que Biela leva consigo da Fazenda do Fundão para a cidade, estão guardadas as recordações daquele lugar de sua infância com o pai, de onde teve de se afastar. Na narrativa de *Teia*, a canastra tem significação distinta, pois é resíduo de memórias que se encontra dentro do quarto fechado, que está dentro da casa. Portanto, é uma memória dentro de outras memórias. O que dizer disso senão que seja simbolicamente um inconsciente?

A respeito de alguns dos elementos dentro da canastra, conforme o *Dicionário de Símbolos*, de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1993), os cabelos podem ter importância simbólica na construção de sentidos, pois eles têm “o dom de conservar relações íntimas” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1993, p. 153), além dos papéis, que denotam ser como que

“substituto frágil da realidade” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1993, p. 683) – a carta lida por Gustavo era um substituto frágil da realidade.

Aquela carta – marcada pelos anos, mas sem data – foi levada pelo narrador para o seu quarto e a lê. A missiva consistia numa declaração de amor e desespero de Matilde para Fausto, o filho de D. Elvira e pai de Carolina. Amassou-a com violência e, em seguida, sentiu remorso. Não se sabe se seria porque amassou a carta ou porque se sentiu culpado pela revelação a respeito dos sentimentos de Matilde.

Fausto! Quem era este personagem que vinha de longe, de um passado de chamadas remotas? Por onde andara e qual o significado de seus passos? Carolina era um destroço de sua presença; Matilde outro. (DOURADO, 2005a, p. 79).

Fausto, de fato, é um contraponto para o narrador. Assim como em Goethe, cuja personagem faz pacto com Mefistófeles para ampliar seu conhecimento, por suas alianças, o filho de D. Elvira conheceu a prostituta com quem teve Carolina e, a perceber pela carta, conheceu Matilde – sugestivamente pelos elementos da canastra, já pode ter trabalhado na prostituição. O narrador, seguramente, tem sua angústia repisada pela figura de Fausto, filho da velha, por não vivenciar a autonomia dele, por não conseguir dar vazão às suas pulsões de vida tal como ele. Em decorrência disso, compreendemos a atitude da personagem central de amassar violentamente a carta, seguida de remorso.

No Capítulo XXV, diante de Matilde, o narrador declara-lhe amor, mas ela não concorda com isso. Tentou beijá-la, porém ela resistiu. Ela expressou que ele teria a mesma brutalidade “dele” – possivelmente referindo-se a Fausto. A evocação à atitude brusca e truculenta remete-nos ao conceito de “reação original”, evocada em “Luto e melancolia”, de Sigmund Freud (2006), ou seja, a ação do narrador e protagonista reproduz a interpretação infantil da relação entre o pai e a mãe – consoante a qual o pai violenta a mãe na relação sexual. Uma evidência de que o complexo edípiano persiste como entrave na estrutura psíquica do narrador.

Os dias subsequentes, no Capítulo XXVI, foram de angústia. Retornando do trabalho, após caminhar pelas ruas vazias, entra na casa. Ao abrir a porta do quarto, notou Carolina, de camisola, encolhida. A pequena balbuciava os nomes de Matilde, da mãe e de D. Elvira. Levando-a nos braços para a velha, a reação desta pareceu ser de ódio, como se quisesse a morte da menina. Ele sentia que a morte chegava para a menina. Essa morte, por sua vez, pode ser entendida como um fato instintivo, de retorno ao estado antigo da natureza, até porque as coisas inanimadas das quais nos originamos, conforme Freud (2006c), precedem o

estar vivo, por isso se entende que o propósito de toda vida é a morte. Em síntese, Carolina, com sua morte, sai da teia narrativa e se desloca da condição de angustiada.

Esses instintos, portanto, estão fadados a dar uma aparência enganadora de serem forças tendentes à mudança e ao progresso, ao passo que, de fato, estão apenas buscando alcançar um antigo objetivo por caminhos tanto velhos quanto novos. Ademais, é possível especificar esse objetivo final de todo o esforço orgânico. Estaria em contradição à natureza conservadora dos instintos que o objetivo da vida fosse um estado de coisas que jamais houvesse sido atingido. Pelo contrário, ele deve ser um estado de coisas antigo, um estado inicial de que a entidade viva, numa ou noutra ocasião, se afastou e ao qual se esforça por retornar através dos tortuosos caminhos ao longo dos quais seu desenvolvimento conduz. Se tomarmos como verdade que não conhece exceção o fato de tudo o que vive morrer por razões internas, tornar-se mais uma vez inorgânico, seremos então compelidos a dizer que ‘o objetivo de toda vida é a morte’, e, voltando o olhar para trás, que ‘as coisas inanimadas existiram antes das vivas’. (FREUD, 2006c, p. 49).

Com a morte da criança, muita gente, para ver o corpo, entrou “naquela casa suspeita, que, tempos em tempos, mandava alguém para o túmulo” (DOURADO, 2005, p. 84). Lugar de tragédias. Isso sugere que outras pessoas, assim como Carolina, partiram para o seu estado de morte e de simbólica libertação.

Paralelo a isso, Chevalier e Gheerbrant (1993) tecem o seguinte comentário a respeito da morte.

Ela (a morte) é revelação e introdução. Todas as iniciações atravessam uma fase de morte, antes de abrir o acesso a uma vida nova. Nesse sentido, ela tem um valor psicológico: ela liberta das forças negativas e regressivas, ela desmaterializa e libera as forças de ascensão do espírito. Se ela é, por si mesma, filha da noite e irmã do sono, ela possui, como sua mãe e seu irmão, o poder de regenerar. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1993, p. 621).

Entende-se, assim, que a morte, para Carolina e para outras personagens que por aquela pensão estiveram e dela partiram, conota fim de “forças negativas e regressivas” a fim de dar lugar uma realidade de reconstrução, de “ascensão”.

Nos instantes finais de *Teia*, o narrador sentia que os olhares em sua direção eram de acusação. D. Elvira manifestava frieza e ódio e um velho, ao vê-lo, diz: “Não há dúvida, foi ele!” (DOURADO, 2005a, p. 86). A iniciativa do narrador foi de fuga, a ponto de dali sair definitivamente. “Talvez algum dia possa ordenar as figuras em um sentido, explicar-me o que aconteceu na casa” (DOURADO, 2005a, p. 86). Essa expectativa estava amalgamada com profundo senso de frustração. Não se aliou com Matilde, que estava muito presa a D. Elvira segundo ele. Carolina, por sua vez, sua amiga, morreu. De fato, tiveram a similaridade de se desvincular do passado.

Sendo assim, se Gustavo, com sua partida da pensão, consegue se desvincular do passado, deduzimos que sua libertação entrou em processo. Sair da pensão, enfim, indica desvencilhar-se da teia que o sufocou ao longo de toda a narrativa.

Em suma, em *Teia*, verifica-se entre o narrador e as outras figuras da casa – Carolina, Matilde e D. Elvira (a velha), um sentimento de perseguição, isto é, o olhar sobre eles revela o incômodo da alma, a angústia. Em comum, as personagens enfrentam implicações da ausência da figura paterna.

Em primeiro plano, Gustavo, a personagem principal e o narrador, é quem verbaliza suas angústias e expõe um quadro edipiano, de quem não conseguiu se desvencilhar da figura paterna (Lei do Pai), sobretudo porque a ausência do pai se combina com a ausência da mãe. Com isso, na perspectiva psicanalítica, o parricídio é o drama que o acompanha silenciosamente na perpetuação de profundo sentimento de culpa relacionado à morte do pai. Isso, por sua vez, é antitético, porque a culpa se mistura com o desejo de amadurecimento, de autonomia, o que só lhe será possível quando se libertar do jugo que lhe pesa.

Em função disso, assimila-se a atitude empática e comprometida dele com Carolina, a criança sem pai e sem mãe, e com Matilde. Tentava senti-las, conhecê-las, como alguém disposto a promover soluções para o sofrimento delas. Essas relações, no entanto, são entremeadas por interditos da D. Elvira – figura simbólica da figura paterna (Lei do Pai), que tem o discurso e a vida religiosa como mecanismo de opressão. A velha configura-se como o obstáculo à libertação do passado para as três personagens.

Diante disso, três caminhos se desdobram: primeiro, o comum às tragédias, a morte – desfecho de Carolina; segundo, a abnegação – condição de Matilde, pois manteve-se presa à velha; por fim, a fuga – dinâmica do narrador ao ir para aquela casa e ao sair do mesmo lugar.

Por fim, discutiu-se, neste capítulo, o fato de o gênero novela, em *Teia*, fugir ao modelo de criação literária popularesca em decorrência de adotar uma temática complexa, reflexiva, que retrata a alma humana em um viés oposto àquele que se propusesse a entreter o leitor. Pelo contrário, o enlaçamento das ações, das falas e dos silêncios, sobretudo do narrador e figura central, permite-nos tecer reflexões sobre o estado de angústia ou de melancolia do ser humano.

Para tanto, recorreu-se aos conceitos de luto e de melancolia na perspectiva freudiana. Se, por um lado, o luto se justifica nas atitudes e ações do narrador pela perda da mãe, quando criança, e do pai, anos depois; por outro lado, a instabilidade emocional do quadro seria gradativamente amenizada, visto que o trabalho do luto se constitui exatamente de desinvestir

no objeto amado perdido. Diante disso, infere-se que a angústia do protagonista se dá por um quadro melancólico.

Na melancolia, o narrador vive conflitos resultantes de sua ambivalência das figuras paternas, seja o pai biológico – ausente vivo e morto – e o pai simbólico. Com isso, verifica-se a dificuldade de o narrador desenovelar-se da teia que o amarra, sustentada no fundamento do desconhecimento de si mesmo.

A estrutura novelesca presta significativo papel estético e estrutural à narrativa, visto que, a cada capítulo ou cada bloco de capítulos, os direcionamentos das leituras analíticas ou psicanalíticas tomam rumos surpreendentes para o narrador e para o leitor. Até porque o narrador configura-se, de fato, como alguém que verbaliza para conhecer seu Ego – fruto de todas as energias psíquicas envolvidas e de todas as lembranças que guarda consigo e se manifestam a cada frase, parágrafo e capítulo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação, a princípio, em conformidade com o projeto de pesquisa, tinha como objetivo geral analisar as implicações da ausência do pai na construção da identidade do filho – personagem e narrador. Os objetivos específicos eram levantar conceitos psicanalíticos importantes para a análise da figura do pai ausente na novela *Teia* (Dourado, 1947/2005a); analisar, no discurso do narrador e filho, os conflitos existenciais e a fragilidade da sua identidade masculina, decorrentes da ausência da figura do pai na perspectiva da psicanálise; discutir como a ausência da figura paterna interfere e influencia no modo de vida das personagens femininas Matilde, Carolina e D. Elvira.

Consideramos que esses objetivos se mantiveram no direcionamento dos estudos deste trabalho, inclusive, com investigação de cunho bibliográfico crítico-teórico, dedutivo e analítico com base em *Teia*, primeira publicação do escritor, quando tinha 19 anos de idade – narrativa enquadrada no gênero novela.

Entretanto, no plano de trabalho, indicamos a escrita de três capítulos, o que não se consumou. No primeiro capítulo, levantaríamos conceitos psicanalíticos importantes para a análise da figura do pai ausente na novela *Teia*. Para tanto, recorreríamos a conceitos freudianos com a finalidade de fazer inferências das relações entre filho e pai com base nos elementos narrativos da novela *Teia*. No segundo capítulo, analisaríamos, no discurso do narrador e filho, os conflitos existenciais e a fragilidade da sua identidade masculina, decorrentes da ausência da figura do pai, com atenção às evidências que apontassem entendimentos das inquietações da personagem central. Por fim, no terceiro capítulo, discutiríamos como a ausência da figura paterna interfere e influencia no modo de vida das personagens femininas Matilde, Carolina e D. Elvira, por meio da exposição do papel de cada personagem feminina na perspectiva da narrativa em primeira pessoa.

No lugar dos três capítulos, escrevemos, em nossa dissertação, dois capítulos. Ligado a isso, lembramos que, no início dos trabalhos, o mundo entrou no período pandêmico da Covid-19, que impôs desafios e mudanças significativas em diversos setores da sociedade. Nessa circunstância, a pesquisa de pós-graduação não ficou imune às transformações, já que o ritmo de trabalho nas pesquisas de pós-graduação foi diretamente afetado em função da interrupção de atividades presenciais, das restrições de distanciamento social e das medidas de *lockdown* – por exemplo, o novo cenário dificultou contatos e diálogos contínuos, além de acesso a materiais da universidade.

Além disso, a adaptação ao trabalho remoto também apresentou desafios para os nossos estudos, porquanto trabalhamos no ensino básico da rede particular. Nesse contexto, quase imediatamente ao isolamento determinado no primeiro trimestre de 2020, os docentes tiveram sobrecarga de serviços, com aulas em plataformas, planejamentos minuciosos, entre outros. Essas reviravoltas, decorrentes da pandemia no contexto profissional, ficaram ainda mais sérias para quem tem obrigações como pai diante da família: redução de salários e necessidade de recorrer a aulas online para complementação de renda foi nossa realidade e a de muitos colegas – quadro de estresse e insegurança. Diante disso, prioridades anteriores se relativizaram no novo cenário.

Em meio a esses contratempos, nesta dissertação, analisamos, no primeiro capítulo, a partir da narrativa de Dourado, o gênero novela de suas origens até períodos recentes, com a finalidade de expor a configuração de *Teia* como uma novela que foge aos padrões do século XIX na produção literária brasileira. Ou seja, se, para Moisés (2006), novela era um gênero destinado ao lazer no século XIX – portanto escrita para um leitor tipicamente popular e de pouca cultura –; em *Teia*, assim como em novelas de outros escritores da primeira metade do século XX, ficou evidente neste trabalho que o gênero se distancia de uma concepção de arte de massa.

Não só Dourado repensa o processo de criação literária, atribuindo-se um fazer poético detalhado, meticuloso, engenhoso, pensado, planejado e executado conforme prévias prescrições; como também encaminha o leitor para contemplações solenes da alma humana numa perspectiva que permite ver complexidade e universalidade.

Isso, primeiro, se demonstrou na análise dos capítulos da obra que, como em outras narrativas do autor – a exemplo de *O risco do bordado* –, se desenvolve numa tessitura narrativa, isto é, as tramas narrativas, ao longo dos capítulos, se interligam por fios, por elementos narrativos condutores dos fatos e dos temas. No caso de *Teia*, evidenciam-se fios na dinâmica do narrador, no estabelecimento simbólico dos espaços.

Com isso, fez-se uma exposição do conceito de criação literária preconizada por Dourado (1976/2000) em seu livro *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*, segundo o qual a construção de obra literária deve ser pensada, planejada e executada com disciplina em relação às determinações prévias. Expõe-se, neste trabalho, que Dourado procedeu assim na escrita de suas narrativas, conforme se demonstra por *O risco do bordado*. Nesse sentido, demonstrou-se neste trabalho que *Teia*, apesar de construída quando o escritor ainda era bem jovem, reúne elementos estruturais que revelam uma organização da narrativa a priori. Por exemplo, demonstrou-se que os capítulos podem ser reconhecidos como que constituintes de

blocos. Estes, por sua vez, se organizam em conformidade com os fios de interligação, isto é, tal como um tecido, juntam-se em consonância com tessitura dos fatos ou dos movimentos no enredo.

Nisso, evidenciou-se, nesta dissertação, o caráter de gênero em formação ao se considerar consistente a correlação entre *Teia*, e o gênero *bildungsroman* – “romance em formação”, em português –, criado por Goethe. De fato, o entendimento de que o gênero em formação se determina pelas mudanças por que passa a cultura e uma coletividade se aplicou bem à noção de novela em *Teia*. Na narrativa de Dourado, conforme se expõe neste trabalho, o gênero novela está em formação. Distancia-se de um gênero que flui em decorrência de demandas de popularidade, como ocorria nas publicações de folhetins no período do Romantismo, no século XIX. A novela, gênero em formação, mantém-se com característica de capítulos interdependentes, mas, em Dourado, há inovadora noção de capítulos em blocos. Noutras palavras, apesar de ser publicada em fase inicial das criações de Dourado, *Teia* consiste em novela cuja estrutura se constrói por definições estabelecidas, de fato, pelo criador.

Além disso, outro aspecto que reforça a tese de que *Teia* é uma novela em formação é o fato de a narrativa centrar-se em temáticas nada condizentes com as temáticas populares das novelas de outrora. Dourado, já em *Teia*, como no conjunto de suas narrativas, revela a natureza humana em quadros de profunda instabilidade e angústia. Embora não tenha sido o primeiro a levar essa complexidade temática para as novelas, pois mostra-se que Graciliano Ramos (1892-1953) e outros já cumpriam esse propósito, em *Teia*, há a primeira novela publicada do autor e já com essas evoluções.

Em decorrência disso, foi possível desenvolver neste trabalho uma análise do quadro de instabilidade do narrador de *Teia* como estado de alma resultante da ausente figura paterna. Considera-se adequada a iniciativa de reunir alguns conceitos da Psicanálise, tomando por base escritos de Sigmund Freud, considerado pai da Psicanálise.

Ademais, procedeu o foco no entendimento do luto e da melancolia como que necessário para análise da personagem principal e narrador, Gustavo, visto que este havia perdido a mãe quando criança e perdeu o pai anos depois. Notou-se um quadro de complexo edipiano na relação pai-mãe-filho.

A recorrente instabilidade do narrador e personagem principal está demonstrada nas diversas situações de medo, sentimento que estreitamente se condiciona às lembranças da figura do pai, ausente outrora e morto desde o momento inicial da narrativa. A respeito disso, basta lembrar que o narrador passou a morar na pensão de D. Elvira como alternativa de

amenizar a angústia que a morte do pai lhe causava naqueles dias. Entretanto, fica claro que não é um mero quadro de luto.

De fato, fica claro o quadro de melancolia da personagem central da narrativa, visto que se demonstra haver desconhecimento daquilo que o aflige. Há expressões do que deixam clarividente o estado de angústia dele, porém não ocorre o mesmo no que tange à motivação de medos e angústias. Isso permite concluir que se enquadra em estado de melancolia.

Da mesma forma que se notam essas situações turbulentas da psique no narrador, observou-se estrutura de receios e esquivamentos nas personagens femininas Carolina, a criança, e Matilde, a jovem. Além disso, tanto uma quanto a outra vivenciam distanciamentos da figura paterna, embora por razões distintas. Carolina perdeu o pai, Fausto, filho de D. Elvira, por fatalidade; por outro lado, vivia num cenário de paternidade conturbada, até porque nascera de circunstância ilegal, isto é, fora de um casamento tradicional. Pelo contrário, a mãe era prostituta com quem o pai tivera um relacionamento.

Matilde também enfrentava suas intempéries psicológicas. Ela fora deixada na pensão de D. Elvira pelo pai, que nunca mais a visitou. Além disso, conforme se revela pelo que o narrador encontrou na canastra – elemento simbólico na narrativa de Dourado –, Matilde enfrentava sequelas profundas de um relacionamento com Fausto, filho de D. Elvira.

A coincidência das ausências paternas nos fios narrativos que conduzem os movimentos do narrador, de Carolina e de Matilde traz consigo a construção de uma personagem, mesmo que indiretamente, resultante desses conflitos, a saber: D. Elvira, dona da pensão. Esta assume, no contexto de medos e angústias, o papel de pai simbólico, porquanto suas intervenções, ordens, negativas e, por que não, castrações sugerem que ela se aloca na posição simbólica daquele que representa a lei, o código moral.

A explicitação e a abordagem das personagens instáveis em correlação com a ausência de pais em combinação com a exposição do processo de criação do gênero em construção em *Teia*, certificam satisfatoriamente que a narrativa, mesmo que fosse a primeira de todas as publicações, já revela substancial crítica e autocrítica do escritor em relação ao fazer poético. Além disso, está claro neste trabalho que *Teia* pode compor trabalhos futuros para análises de correlações com outras narrativas de Dourado.

Diante disso, reconhece-se que o trabalho poderia tecer correlações entre *Teia* e outras narrativas de Dourado, sejam elas novelas, romances, sejam elas narrativas curtas, como contos. Ademais, caberia ao trabalho aprofundar as leituras de elementos simbólicos no universo de Dourado. Apesar de, nesta dissertação, se fazer menção à canastra e entendê-la como imagem de um resíduo de memórias (de passados), nenhuma correlação se constrói

com a presença desse elemento simbólico em outras narrativas de Dourado. Interessante que fizesse essa correlação com, pelo menos, umas duas ou três narrativas, a exemplo de *Uma vida em segredo*, *Sinos da agonia* e *Ópera dos mortos*.

Outro elemento expressivo no conjunto das narrativas de Dourado que não recebeu devida atenção neste trabalho é a ponte e todo o cenário de rua. Em se tratando de escrita estreitamente influenciada pelo movimento modernista do início do século do XX, seria expressivo explorar a noção de urbanidade e a presença de componentes sugestivos do ambiente urbano da época, fim da primeira metade do século XX. Isso possibilitaria, inclusive, uma leitura com relações intersemióticas, visto que permitiria constituir diálogos entre a narrativa novelesca e a arquitetura, até porque Dourado transita por diversos cenários de Minas Gerais, das cidades histórias às urbanidades modernas, o que pode ter expressiva correlação com os fios narrativos comumente ambientados numa atmosfera de decadências, retratadas nas paisagens citadinas, nas tradicionais famílias mineiras e nas condições humanas.

Por fim, concluímos esta dissertação a despeito das circunstâncias adversas, ciente de que o resultado final não atingiu o nível planejado inicialmente. Entretanto, ao invés de focar nas limitações impostas por essa situação sem precedentes, preferimos centrar os olhos no fato de que conseguimos completar este trabalho, mesmo que em uma escala menor do que outrora fora planejado. Essa experiência nos desafia a continuar na lida com estudos de pós-graduação, especialmente na intenção de aprofundar na pesquisa das narrativas de Autran Dourado, com vistas a uma perspectiva da análise do discurso. Não obstante os entraves, conseguimos desenvolver habilidades em mim como leitor crítico com fundamentação em teorias e referências bibliográficas.

## REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um sargento de milícias*. 20. ed. São Paulo: Ática, 1996.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BERGSON, Henri. *A evolução criadora*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2015. (Original de 1970).
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 7. ed. Trad. Vera da Cota e Silva (*et al.*). Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.
- COMPAGNON, Antoine. *Literatura para quê?* Trad. Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.
- DOURADO, Waldomiro Freitas Autran. *O risco do bordado*. Rio de Janeiro: Editora Expressão e Cultura, 1970.
- DOURADO, Waldomiro Freitas Autran. *As imaginações pecaminosas*. Rio de Janeiro: Record, 1981.
- DOURADO, Waldomiro Freitas Autran. *Solidão, solitude*. Rio de Janeiro: Record, 1983. (Original de 1972).
- DOURADO, Waldomiro Freitas Autran. *Um artista aprendiz*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
- DOURADO, Waldomiro Freitas Autran. *Monte da alegria*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.
- DOURADO, Waldomiro Freitas Autran. *Os sinos da agonia*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1998.
- DOURADO, Waldomiro Freitas Autran. *Ópera dos mortos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. (Original de 1967).
- DOURADO, Waldomiro Freitas Autran. *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. (Original de 1976).
- DOURADO, Waldomiro Freitas Autran. *Lucas Procópio*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- DOURADO, Waldomiro Freitas Autran. “Teia”. In: *Novelas do aprendizado*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005a. (Original de 1947).
- DOURADO, Waldomiro Freitas Autran. *Novelas do aprendizado*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005b.

DOURADO, Waldomiro Freitas Autran. *Uma vida em segredo*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005c.

DOR, Joël. *Estruturas e clínica psicanalítica*. Rio de Janeiro: Livrarias Taurus-Timbre Editores, 1991.

DOR, Joël. *O pai e sua função em psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995. (Coleção transmissão da psicanálise, v. 23).

DUQUE-ESTRADA, Elizabeth Muylaert. *Devires autobiográficos a atualidade da escrita de si*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2009.

FREUD, Sigmund. “Luto e Melancolia”. In: *A História do Movimento Psicanalítico, artigos sobre a metapsicologia e outros trabalhos (1914-1916)*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2006a. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, volume XIV)

FREUD, Sigmund. “A dissolução do complexo de Édipo”. In: *O Ego e o Id e outros trabalhos (1923-1925)*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2006b. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, volume XIX)

FREUD, Sigmund. *Além do Princípio do Prazer, Psicologia de Grupo e outros trabalhos (1920-1922)*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2006c. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, volume XVIII)

FREUD, Sigmund. *Inibição, sintoma e angústia, O futuro de uma ilusão e outros textos (1926-1929)*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2006d. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, volume XVIII)

JORGE, Marco Antônio Coutinho. *Fundamentos da Psicanálise de Freud a Lacan*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010. (Volume 2: A clínica da fantasia).

JULIEN, Nadia. *Dicionário Rideel de Mitologia*. 1. ed. São Paulo: Rideel, 2005.

LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand. *Vocabulário da Psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

MAAS, Wilma Patrícia Marzari Dinardo. Formação feminista e formação proletária: o bildungsroman no Brasil. *Pandaemonium Germanicum*, n. 3.1, p. 65-83, jan.-jun. 1999.

MARQUES, Reinaldo Martiniano. Minas melancólica: poesia, nação, modernidade. *Revista do CESP*, v. 22, n. 31, p. 13-25, jul.-dez. 2002.

MOISÉS, Massaud. *A análise literária*. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 1991.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 14. ed. São Paulo: Cultrix, 1999.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária: Prosa 1*. 20. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

OLIVA, Osmar Pereira; RIBEIRO, Ana Gabriela Gonçalves. A gênese do romance *O risco do bordado*, de Autran Dourado. *Darandina Revista eletrônica*, v. 6, n. 1, p. 1-20, jun. 2013.

OLIVA, Osmar Pereira. Ninho da serpente – Autran dourado nos arquivos da biblioteca de João Luiz Lafetá. *Revista Araticum*, v. 9, n. 1, p. 60-70, 2014.

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