ANA GABRIELA GONÇALVES RIBEIRO

MULHERES DE DUAS PONTES:

a gênese e as representações do feminino em *O risco do bordado,* no romance de Autran Dourado

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
MONTES CLAROS
Abri/2012

ANA GABRIELA GONÇALVES RIBEIRO

MULHERES DE DUAS PONTES:
a gênese e as representações do feminino em *O risco do bordado,* no romance de Autran Dourado

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Universidade Estadual de Montes Claros, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras – Estudos Literários.

Área de concentração: Literatura Brasileira

Linha de Pesquisa: Literatura de Minas Gerais

Orientador(a): Prof. Dr. Osmar Pereira Oliva

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
MONTES CLAROS
Abril/2012

Ribeiro, Ana Gabriela Gonçalves.

Mulheres de duas pontes [manuscrito]: a gênese e as representações do feminino em *O risco do bordado*, no romance de Autran Dourado / Ana Gabriela Gonçalves Ribeiro. – 2012.

114 f. : il.

Bibliografia: f. 109-114.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Montes Claros -Unimontes, Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários/PPGL, 2012.

Orientador: Prof. Dr. Osmar Pereira Oliva.

1. Literatura brasileira. 2. Dourado, Autran, 1926-. 3. Crítica literária feminina. I. Oliva, Osmar Pereira. II. Universidade Estadual de Montes Claros. III. Título. IV. Título: A gênese e as representações do feminino em *O risco do bordado*, no romance de Autran Dourado.

Catalogação: Biblioteca Central Professor Antônio Jorge

Aos meus pais, ao meu marido e aos meus filhos pelo amor e apoio incondicionais.

AGRADECIMENTOS

Ao meu professor e orientador Osmar Pereira Oliva, por ter me contagiado por sua paixão pela literatura, ter acreditado em meu potencial desde o início, ainda na disciplina isolada "Seminário do conto brasileiro", pela generosidade de me ceder os manuscritos de *O risco do bordado*, pelos necessários puxões de orelha, pela atenção irrestrita e, com sua sabedoria, dedicação e rigor, por ter me ajudado a construir essa dissertação com segurança e tranquilidade.

A todos os professores do Mestrado, pelos ensinamentos preciosos; em especial, às professoras Cláudia Maia e Rita de Cássia, que participaram de minha banca de qualificação com críticas e sugestões fundamentais para a realização deste trabalho.

À minha família, sobretudo aos meus pais, Mário e Gracinda, pela confiança, pela força e por tudo que me ensinaram e ensinam até hoje; e a meus irmãos, Gustavo e Mariana, pela fervorosa torcida.

Ao meu marido Adilson, por estar sempre ao meu lado, com amor, paciência, cuidado e respeito.

Aos meus filhos Mário Henrique e Pedro Ivan, pelo carinho e, por muitas vezes, se privarem de minha presença e atenção ao longo desses dois anos.

Aos meus amigos, principalmente a Carlos Camargo Mendonça, Thaíse e Pablo Dias, pelas trocas de conhecimento, por compartilharem comigo minhas angústias e pelo exemplo de dedicação e alegria com que encaram a vida acadêmica.

Aos meus colegas de Mestrado.

A Autran Dourado, pela inspiração e pela grandeza de sua obra.

Deus faz máquinas de efeitos, de analogias, de metáforas [...] Para Ele, do seu ponto de vista (se existe o ponto de vista de Deus), o universo faz sentido, sua leitura é facílima. Deus lê brincando as raias e nuanças de uns olhos pensativos azuis, o significado subjacente do tapete hieroglífico que é o pelo de uma onça – não são manchas, são signos. Pensar na concepção hermética do universo como um trançado, um risco a ser decifrado, um bordado a ser lido. "Deus é que sabe por inteiro o risco do bordado".

Autran Dourado

RESUMO

Este trabalho propõe uma reflexão das representações do feminino em *O risco do bordado*, de Autran Dourado, conciliando a crítica genética às teorias de gênero. Por meio da análise dos manuscritos do romance pretendemos verificar como o escritor mineiro construiu as representações do feminino na narrativa, considerando que, para o autor, todas as simbologias, metáforas, ambiguidades foram planejadas e manipuladas para sustentar a arquitetura do texto. Além disso, estudamos as relações de gênero entre os personagens no contexto da narrativa e, ainda, de que forma Autran desconstrói os mitos da mulher e do homem, criados pelo protagonista quando menino.

PALAVRAS-CHAVE: literatura brasileira, literatura mineira, Autran Dourado, representações do feminino, gênero, crítica genética.

ABSTRACT

This research proposes a reflection of representations of women in *O risco do bordado*, of Autran Dourado, conciliating genetics criticism to theory of gender. Through the analysis of manuscripts of romance writer we intend to as built representations of women in the narrative, whereas, for the author, all symbologies, metaphor, and manipulated ambiguities were planned to support the architecture of the text. In addition, we will do the study of gender relations between the characters in the context of narrative and further we see how Autran deconstructs myths of women and men, raised by the protagonist.

KEYSWORDS: brazilian literature, literature of Minas Gerais, Autran Dourado, representations of women, gender, genetic criticism.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – 5ª versão do Cap. I 40

FIGURA 2 – 1ª página *Cadernos Brasileiros* 41

FIGURA 3 – Anotações taquigráficas 42

FIGURA 4 – Postais com anotações 43

FIGURA 5 – Capa da pasta com anotações 44

FIGURA 6 – 1ª página 4ª versão Cap. V..... 45

FIGURA 7 – Foto da canastra do bisavô do autor 69

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 10

CAPÍTULO 1 – O RISCO À MARGEM DO BORDADO:
a gênese do romance 17

1.1 O risco antes do bordado 22
1.2 Mexendo as peças 28
1.3 Ambiguidades do traço 32
1.4 (Re) bordando o feminino 34

CAPÍTULO 2 - AS RENDAS DO BORDADO:
o feminino no traçado de Autran 46

2.1 Símbolos literários 53
2.2 Metáforas sinestésicas 58
2.3 Metonímias eróticas 62
2.4 Prosopopeias alegóricas 66

CAPÍTULO 3 - AS TRAMAS DO BORDADO:
relações de gênero no romance 70

3.1 Do sexo ao gênero 71
3.2 Em nome da mãe 80
3.3 Herança de culpa 88
3.4 Desconstruindo mitos 95

CONSIDERAÇÕES FINAIS 103

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 108

INTRODUÇÃO

> *Acho que escrevo um livro exatamente porque fracasso. Se fizesse um bom livro, que satisfizesse plenamente, não precisava escrever mais. A gente escreve porque fracassa, e fracassa menos quem ambiciona mais.*[1]
>
> Autran Dourado

O mineiro Waldomiro Autran Dourado, autor de trinta e um livros, entre romances, contos, novelas e ensaios, chegou ao seu auge na década de 1970, com a publicação de *O risco do bordado* (1970), escolhido o melhor romance do ano pelo *Pen Club* do Brasil e indicado em diversos vestibulares de todo o país. Outros dos principais romances do autor são: *A barca dos homens* (1961), *Uma vida em segredo* (1964), *Ópera dos mortos* (1967), *Os sinos da agonia* (1974). Pelo conjunto de sua obra recebeu, em 2002, o Prêmio Camões de Literatura e, em 2008, o prêmio Machado de Assis, concedido pela Academia Brasileira de Letras.

Paralela à vida de escritor, Autran Dourado foi funcionário público desde muito jovem. De taquígrafo da Câmara Municipal de Belo Horizonte, a secretário de imprensa do presidente Juscelino Kubitschek, no Palácio do Catete, Autran Dourado esteve ao lado do poder político mineiro e nacional, principalmente durante a década de 1950 e início da de 1960, mas se afastou da política e passou a dedicar mais tempo à literatura.

Considerado pela crítica como um representante da corrente subjetivista ou introspectiva da terceira fase do Modernismo brasileiro, pós-1945, Autran Dourado imprime em seus textos características como a narrativa desmontável ou em blocos, a polifonia, a intertextualidade e o uso de monólogos interiores que, segundo Alfredo Bosi, "se sucedem e se combinam em estilo indireto livre até acabarem abraçando o corpo de todo o romance sem que haja, por isso, alterações nos traços propriamente verbais da escritura" (BOSI, 1994, p. 322).

---

[1] RICCIARDI, 1991, p. 86.

Nascido em Patos, mas criado em Monte Santo de Minas, ainda adolescente Autran mudou-se com a família para Belo Horizonte, onde teve uma formação clássica, que o levou a valorizar o estudo da filosofia e da língua portuguesa. Para o autor, assim como a filosofia (racional), a literatura (plástica e emocional) ajuda a pensar o mundo e a manter vivos a língua e o pensamento. Em depoimento à Eneida Maria de Souza, pontua que "se a literatura pretende prosseguir, ela tem [...] de voltar às suas fontes primordiais: o pensamento e a linguagem. É o escritor que faz a língua: ele e o povo, que só fala mesmo pela linguagem dos seus grandes escritores" (SOUZA, 1996, p. 36).

Entre os vários autores que o influenciaram, Autran cita Padre Antônio Vieira, Flaubert, Stendhal, Henry James, Conrad, Tchekov, Tolstoi, Faulkner, Borges, Machado de Assis, Guimarães Rosa, Carlos Drummond de Andrade, Mário de Andrade, Clarice Lispector, Virginia Woolf, entre outros; e no ensaístico *Breve manual de estilo e romance* (2009) explica a sua preferência pelo cânone: "os clássicos são os escritores que permaneceram e que durarão, e cuja leitura deve ser sempre recomendada aos neófitos. São com eles que realmente aprendemos como escrever" (DOURADO, 2009, p. 46).

Autran defende, ainda, que a literatura é a linguagem carregada de sentido, e mostra-se preocupado com o futuro da língua e com o destino do homem ao afirmar que sem a literatura, "a língua se esgarça ou se embrutece, nos torna frágeis e sem recursos diante dos ataques dos vândalos" (In: SOUZA, 1996, p. 37). Para o autor, as ameaças estão no mundo moderno, que pode promover o enfraquecimento da linguagem. Percebe-se, então, que mesmo considerando que há outras linguagens, de certa forma, podemos inferir que o escritor acredita numa literatura tradicional, única, disseminadora de uma visão de mundo binária e predominantemente masculina.

A obsessão pela técnica, pelo apuro do texto escrito e reescrito incansavelmente até atingir a forma ideal, também caracteriza o trabalho de Autran Dourado. Sobre este aspecto, Eneida Maria de Souza explica que o autor é um dos poucos da atualidade que defendem que um bom escritor precisa ter uma sólida formação literária e cultural: "sua linguagem, ao traduzir o paciente e cuidadoso aprendizado adquirido pela leitura dos clássicos, consegue reunir os traços de oralidade próprios da língua coloquial com a mais sofisticada e criativa construção de seu texto" (SOUZA, 1996, p. 13). Assim como os escritores que admira, Autran se preocupa mais com a estrutura do enunciado do que

com o enredo – o que é assumido por ele próprio em seu livro de ensaios *Uma poética de romance* (1973) – reeditado em 1976, com o título *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*.

Outro fator recorrente na obra do romancista é o cenário da maioria de seus livros: o interior de Minas Gerais, com seus mitos, linguagem, religiosidade e os valores da família mineira. Para Maria Lúcia Lepecki, a ficção de Autran universaliza o particular; coloca no mundo mineiro tudo que atormenta, anula e destrói o homem moderno ao selecionar "como espaço sócio-econômico a pequena cidade, como espaço geográfico o interior de Minas, como classe social a média burguesia" (LEPECKI, 1976, p. 236). E Leonor da Costa Santos complementa que, apesar de a abordagem intimista das personagens aparecer em primeiro plano nos romances, "boa parte da narrativa autraniana também se compromete com o retrato da sociedade mineira. [...] é através do retrato da vida em família que o escritor delineia o contorno do mapa social de Minas" (SANTOS, 2008, p. 58).

Em *O risco do bordado*, romance escrito em blocos, em ordem não cronológica, o narrador e protagonista João da Fonseca Nogueira é um escritor que volta à sua cidade natal, Duas Pontes, e depara-se com o seu passado e com as pessoas que fizeram parte de sua vida desde a infância até o fim da adolescência, quando vai para a capital completar seus estudos. Ele busca na memória os detalhes que lhe escapam, precisa voltar no tempo para montar o quebra-cabeça de sua vida e saber quem realmente é. E à medida que vai recordando, João também reconstrói o seu mundo familiar, ainda marcado por vestígios de uma sociedade patriarcal do interior de Minas, na passagem do século XIX para o século XX.

A fortuna crítica sobre a obra de Autran Dourado é composta por uma diversidade de trabalhos acadêmicos, artigos, dissertações e teses. São recorrentes nesses estudos temas como a mitologia, o barroco, a decadência da família patriarcal, a loucura, a solidão, a morte e a memória[2]. Mas é preciso destacar Maria Lúcia Lepecki, que em

[2] Na tese *Autran Dourado em romance puxa romance ou ficção recorrente* (2008), Leonor da Costa Santos apresenta algumas características importantes das narrativas do escritor: o transbordamento e a recorrência, ambas abrigadas na ideia de intertextualidade dos romances que se entrelaçam uns aos outros, assim como alguns personagens que aparecem em diferentes histórias; e a perspectivação – um mesmo evento narrado por pontos de vista diferentes. Na dissertação *O diálogo entre a ópera e o romance "*Ópera dos mortos"*, de Autran Dourado* (2008), Fernanda Gama Bezerra realiza uma leitura do espaço onde se passa a história, comparando o casarão onde vive Rosalina com o cenário de uma ópera, e a protagonista com algumas heroínas célebres das histórias literárias, todas marcadas por um final trágico.

Autran Dourado: uma leitura mítica (1976) faz uma análise completa da obra do autor publicada até então, investigando a fundo desde a matéria verbal mais evidente do discurso até as forças geradoras dos temas abordados por Autran, como a religião, a morte, os ritos e mitos, a memória e o processo de escrita.

Eneida Maria de Souza, além de vários artigos publicados sobre o autor, em *Autran Dourado* (1996), apresenta um depoimento de Autran, faz um breve apanhado sobre a importância do romancista para a literatura brasileira, analisando sua técnica narrativa e as características que marcam seu estilo, além de apontar semelhanças entre os trabalhos de Autran, Guimarães Rosa e de Clarice Lispector – autores revelados na mesma época, mas que foram recebidos de formas diferentes pela crítica.

Reinaldo Martiniano Marques, em artigo publicado no Suplemento Literário de Minas Gerais[3], analisa as personagens autranianas, que se dividem entre aquelas que legitimam a ideologia falocêntrica quanto as que transgridem esse sistema. O pesquisador também estudou a técnica e a consciência trágica de Autran no romance *Os sinos da agonia*[4].

O interesse pelo tema deste trabalho surgiu a partir da leitura de *O risco do bordado*, de Autran Dourado, e das discussões sobre gênero, desenvolvidas na disciplina "Seminário do conto brasileiro", oferecida pelo programa de mestrado em Estudos Literários da Universidade Estadual de Montes Claros. De imediato, as personagens femininas do romance chamaram nossa atenção por apresentarem uma

---

Cláudia Maia, na dissertação *Paisagem na neblina* (2008), estuda o caráter de palco e teatro encenado em *Os sinos da agonia*, examinando as características dramáticas da arte barroca, traduzidos na arquitetura, nas manifestações políticas e religiosas da fictícia Vila Rica e na narrativa do autor. Numa abordagem estética e sociológica de *Ópera dos mortos*, Cristiane Barnabé Segalla analisa, em *Ópera dos mortos: uma narrativa em quatro atos* (2006), as relações sociais estabelecidas entre a cidade e Rosalina, considerando os valores da sociedade patriarcal do final do século XIX e início do século XX. O negro é o enfoque de Liduína Maria Vieira Fernandes, em *O trançado das personagens negras na costura-risco autraniana* (2006), que inova em sua análise ao observar que as personagens não seguem ao estereótipo da negra sexualizada, comum na literatura do século XVIII ou que trata desse período. Necilda de Souza, em *O rito funerário em Autran Dourado* (2003), faz um estudo sobre os rituais da morte em cinco romances do autor, entre eles, *O risco do bordado*, investigando a trajetória das personagens autranianas e suas ações a fim de demonstrar suas atitudes diante da morte e do rito, temáticas recorrentes nas narrativas escolhidas. E em *O risco do bordado*: a marca do homem (1977) Francisca Maria do Nascimento Nobrega faz uma leitura poética e uma análise crítica do romance, com base no pensamento hermenêutico de Martin Heidegger e, a partir do discurso simbólico e mítico do autor, busca pensar a vida por meio da arte.

[3] MARQUES, Reinaldo. As personagens autranianas. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, n. 12, p. 4-5, abr. 1996.

[4] MARQUES, Reinaldo. *Os sinos da agonia*: técnica narrativa e consciência trágica na ficção de Autran Dourado. 1984. 224 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1984.

característica em comum: sejam solteiras ou casadas, jovens ou mais velhas, quase todas são infelizes, incompreendidas, além de culturalmente e socialmente interditas. E para entender o motivo dessas existências tão fraturadas, percebemos que nossa investigação deveria passar pela análise das representações do feminino no romance.

Ao mesmo tempo, tivemos a oportunidade de ter acesso aos manuscritos do livro, o que nos abriu outro caminho, o da análise da gênese do romance, como foi pensado e elaborado, assim como se deu a construção de suas personagens. Diante de uma encruzilhada teórica, decidimos, então, conciliar a crítica genética às teorias de gênero para entender como o escritor chegou à configuração dessas mulheres que tanto nos instigou.

Ter acesso aos manuscritos de uma obra é a oportunidade de poder observar de perto um processo criativo e descobrir os índices visíveis que nos revelam o "percurso da escritura"; é sucumbir à nostalgia e ao desejo da memória, sintomas do chamado "mal do arquivo", descrito por Eneida Maria de Souza como um mal que possui "a marca de uma operação de resgate textual e existencial que se apresenta com vistas ao futuro, não se fechando nos limites do passado e se reconstruindo no momento presente" (SOUZA, 1998, p. 81).

Além disso, a gama de possibilidades que esse material oferece à pesquisa literária é irresistivelmente excitante e, como um canto de sereia, pode levar um estudo ao erro fatal de se perder. "É preciso que o crítico evite o sepultamento sob milhares de folhas", alerta Louis Hay, "que retire o essencial do acessório. Nem todos os traços de pena têm alguma coisa de decisivo ou de novo a nos dizer" (HAY, 2007, p. 19).

Dessa forma, ter em mãos os manuscritos contendo toda uma "obra a devir" é um privilégio e uma responsabilidade, pois, como sugere Hay, a gênese do texto deve oferecer à crítica "um olhar sobre a realidade do escrito cuja eficácia revelou-se decisiva, e que o liberta (ou pelo menos, o deveria) da tagarelice e da especulação" (HAY, 2007, p. 28). Com o estudo da origem, o crítico consegue estabelecer um critério legítimo e mostrar o que a obra poderia ter sido e o que ela é.

Por meio da análise dos manuscritos do romance e, a partir deles, pretendemos verificar como o escritor mineiro construiu as representações do feminino na narrativa, considerando que, para Autran, todas as simbologias, metáforas, ambiguidades foram planejadas e manipuladas para sustentar a arquitetura do texto, sendo estes elementos

algumas de suas chaves. Mas o romancista avisa que o leitor pode até tentar descobrir os mistérios do texto, seguindo as pistas deixadas por ele, mas nunca terá uma resposta pronta; deverá usar suas próprias experiências para ligar as peças e, assim, fazer sua interpretação.

Entretanto, nosso objetivo não é encontrar uma resposta pronta, mas sim, buscar nas anotações, alterações e rasuras presentes nos manuscritos, assim como no corpo da narrativa, aquilo que excede ao texto ou o que se apresenta nas entrelinhas, pois, ao analisarmos as representações do feminino em uma ficção escrita por um homem, o que nos interessa é perceber as diversas vozes que encobrem e se sobrepõem à voz das mulheres ficcionais e que, como aponta Regina Dalcastagnè, "buscam falar *em nome*" dos grupos marginalizados, seja pelo gênero, pela etnia ou classe social. (DALCASTAGNÈ; LEAL, 2010, p. 42).

Portanto, para alcançar os objetivos propostos, iremos, no Capítulo 1, conhecer o processo criativo de Autran e confrontar o conteúdo dos manuscritos com o livro publicado (1ª e 9ª edições), com os ensaísticos *Uma poética de romance* (1973), *Uma poética de romance*: matéria de carpintaria (1976), *Meu mestre imaginário* (2005) e *Breve manual de estilo e romance* (2009) e com as entrevistas concedidas à imprensa e a pesquisadores de sua obra.

De posse dos manuscritos, ainda no primeiro capítulo, faremos um levantamento das alterações feitas pelo autor referentes às personagens femininas, nos concentrando apenas nas personagens que fazem parte da vida e do imaginário do protagonista – Teresinha Virado, Valentina, Margarida e Gilda –, mulheres que, juntas, formam um mito da mulher mineira, criado a partir de semelhanças e diferenças entre elas, conscientemente calculadas para surtir o efeito previsto pelo autor no planejamento do romance.

A criação desse mito da mulher mineira também estará em foco no Capítulo 2; porém, neste momento, a análise das figurações do feminino será feita a partir das teorias de gênero e com base no texto definitivo, publicado em 1970. Para tanto, voltaremos aos ensaios e entrevistas do autor para entendermos por que na narrativa suas personagens são colocadas em segundo plano, sempre submetidos ao equilíbrio da estrutura. Também verificaremos, neste segundo capítulo, como Autran define os nomes, usa diferentes recursos estéticos, símbolos e imagens para compor e representar

suas mulheres ficcionais, criando uma unidade entre elas, apesar das diferenças que existem (e são destacadas pelos narradores) entre a prostituta, a artista de circo, a tia solteirona e a mãe.

Por fim, no terceiro capítulo, destacaremos a construção da subjetividade das mulheres e dos homens representados por Autran e a análise das relações de poder entre eles, considerando que a narrativa se passa na fictícia Duas Pontes – uma pequena cidade do interior mineiro, produtora de café –, em um tempo que compreende o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX – período marcado pelos vestígios de um patriarcado decadente e a vigência de uma sociedade moderna, burguesa, industrializada. Este último capítulo discutirá, ainda, de que maneira o autor desconstrói os mitos da mulher (simbolizado pela fusão das personagens que provocam o desejo do protagonista quando menino) e do homem (representado pela imagem de força e virilidade do jagunço Xambá), erguidos pelo protagonista quando menino e desfeitos pelos narradores, sob o olhar do João, já adulto.

Capítulo 1

O RISCO À MARGEM DO BORDADO: a gênese do romance

> *Mas o autor, por mais variada e ignota que seja sua obra, é ele que possui as chaves das muitas portas.*
>
> Autran Dourado[5]

Na história da literatura brasileira, Autran Dourado está presente em duas correntes modernistas: Massaud Moisés (1968) e João Luiz Lafetá (2001) o classificam como um autor regionalista, porque quase todos os seus livros se ambientam no interior de Minas Gerais e porque mistura a linguagem coloquial com a erudita[6]. Já críticos como Alfredo Bosi (1994), Afrânio Coutinho (1983) e Fábio Lucas (1973) o inserem entre os escritores da terceira fase do modernismo pós-1945, pelo uso de recursos estéticos e formais, como a montagem do romance em painéis ou novelas encadeadas; o uso da ambiguidade narrativa, da multiplicidade de narradores e da técnica narrativa chamada de fluxo de consciência ou monólogos interiores[7].

Em 1973, já com dez livros publicados, alguns traduzidos para o alemão, o espanhol, o francês e o inglês, Autran Dourado lança seu primeiro livro de ensaios, *Uma poética de romance*, e revela não só um detalhado estudo teórico e genético da obra de autores canônicos que o influenciaram, como também expõe os "segredos" e métodos de seu fazer literário, explicando como foi o processo de criação de seus romances,

---

[5] DOURADO, 2005, p. 24.

[6] Autran discorda dos críticos que consideram seu trabalho próximo do estilo de Guimarães Rosa. Para Autran, seu estilo e sua poética são bem diferentes. O autor declara que o tempo todo tenta buscar a simplicidade do lugar-comum, sem querer enobrecê-lo, como considera que Rosa o faz.

[7] Em *Uma poética de romance* (1973), Autran analisa um dos recursos narrativos mais usados por ele, os monólogos interiores ou fluxo de consciência, diferenciando estes dois termos. De acordo com o autor, "fluxo de consciência" ou *stream-of-consciousness* é o termo dado à técnica literária de associação de ideias que, na opinião do autor, é muito mais amplo, complexo e abrangente que o "monólogo interior", como foi traduzido no Brasil, considerado por ele um termo impróprio e que seria apenas uma das formas ou divisões do "fluxo de consciência" (DOURADO, 1976, p. 76).

principalmente no capítulo “Planta baixa de um livro”, onde apresenta todos os passos da elaboração de *O risco do bordado*, publicado em 1970.

Com seus livros de ensaio e crítica, o autor inovou no contexto da literatura brasileira ao fazer crítica genética, uma teoria ainda recente no Brasil em 1973 (ano de publicação de *Uma poética de romance*), e por beber da fonte do estruturalismo francês de Roland Barthes e Giles Deleuze, do teórico Mikhail Bakhtin, do *new criticism* norte-americano e dos formalistas russos que, de acordo com Autran, privilegiam o texto, “deixando de lado a crítica do tipo sociológico ou da personalidade do escritor, que não me interessam muito, ultimamente” (DOURADO, 1988, p.7).

Porém, a publicação gerou mais polêmica do que o autor esperava. Por se tratar de uma discussão literária pouco usual no Brasil no início da década de 1970, *Uma poética de romance* não foi bem recebido pela crítica, dividindo opiniões de teóricos e de escritores. As favoráveis elogiam o fato de o autor ter dito o que muitos gostariam de dizer; e também destacam que, com o livro, Autran conseguiu desmitificar o escritor e o fazer literário. Assis Brasil, por exemplo, considera *Uma poética de romance* “uma coletânea de ensaios literários, frutos de sua atuação, com uma nuança de autoridade, subjacente, a *regras* e *leis*, que têm formalizado a tradição literária através dos tempos” (BRASIL, 1983, p. 2).

As críticas contrárias acusam-no de despudor, de falta de modéstia (atitude fora do feitio mineiro), de escrever “livros com bula” e o censuram pela ousadia de tentar filosofar e de situar-se ao lado de grandes nomes da literatura universal. Muitos consideram o livro insuficiente como trabalho ensaístico, por faltar-lhe o aparato crítico e terminológico; outros declaram que se trata de um suicídio literário, um trabalho que depõe contra tudo o que ele já havia escrito (SOUZA, 1996, p. 42).

O ficcionista Rui Mourão aponta que a contribuição mais positiva de *Uma poética de romance* é a busca constante do escritor em desenvolver uma teoria estética sobre sua própria obra, e considera o livro um ensaio estimulante em todos os sentidos. Por outro lado, o maior equívoco está na defesa feita por Autran do “lugar-comum”, que, para Mourão, seria perfeitamente dispensável (MOURÃO, 1974, p. 12).

Mas, o que percebemos, é que a rejeição ao livro pode ser uma consequência das críticas que Autran faz aos romancistas brasileiros de seu tempo e que refletem as preocupações do autor em estabelecer entre os escritores, como em outros tempos, um

diálogo saudável, onde seja possível discutir não só o seu próprio fazer literário como o dos outros colegas romancistas, a exemplo do grupo de escritores do final do século XIX, aos quais chama "criadores-teóricos", como Edgar Allan Poe, Flaubert, Proust, Balzac, Goethe, Thomas Mann, Hermann Broch – que trocavam cartas entre si, se encontravam nos cafés para discutir literatura, filosofia, política, as questões de seu tempo e que, por sua vez, repetiram seus antecessores, os iluministas da "República das Letras", que frequentavam os salões do século XVIII.

Esses "meios literários", com seus modos de vida e aspectos variados, são definidos por Dominique Maingueneau como "paratopia", ou seja, "uma localização parasitária, que vive da própria impossibilidade de se estabilizar" (MAINGUENEAU, 2001, p. 28). É nessa localidade ou nesse "não lugar" que se inscreve o campo literário de uma sociedade (ou de uma época), é a "escola" a qual o escritor pertence e segue. Autran Dourado não pertence a estes campos, mas se inspirou neles para criar o seu.

O escritor acredita que todo romancista deve ler e estudar os outros romancistas para entender melhor e aprimorar o seu fazer literário, sua técnica narrativa, seu ofício e critica que "falta aos romancistas brasileiros, sobretudo em alguns contemporâneos, um pouco de *ars poetica*, de depoimentos mesmo – não de entrevistas tipo 'quais os autores que mais o influenciaram' [...] – para uso didático ou não, a respeito de sua obra criadora" (DOURADO, 1976, p. 11).

Essa postura quase científica, a obsessão pela forma, pela organização do texto e a preocupação constante em dialogar sobre o fazer literário refletem a influência não só dos modos de trabalho dos escritores iluministas e românticos, como também do estruturalismo e, certamente, do serviço burocrático e técnico exercido ao longo de décadas como funcionário público – tanto pela tarefa mesmo de taquígrafo – sistemática, repetitiva, objetiva, organizada, simbólica – quanto, de certa forma, pela comodidade proporcionada pelo emprego no Estado. O próprio Autran admite que ser funcionário público é uma boa forma de se manter como escritor, já que o serviço lhe oferecia o tempo livre necessário para escrever, ao mesmo tempo em que garantia sua renda, não precisando sobreviver somente da venda de livros.

No entanto, Autran leva a literatura muito a sério, chamando a si mesmo (o escritor) de "artesão" ou "carpinteiro". O romancista, apesar de ter trabalhado como funcionário público concursado, assumiu como principal atividade a de escritor e prezou

por sua liberdade ficcional, deixando bem claro em seus ensaios a necessidade de o escritor se livrar do "mecenato" das instituições para ter a liberdade de criar sua ficção e produzir a crítica da mesma. A literatura, para o autor, é um trabalho diário, como outro qualquer, que precisa de disciplina, planejamento, leitura, organização, paciência, persistência; é um ofício. Dessa forma, *Uma poética de romance* também tem como tarefa, considerada fundamental pelo autor, não apenas fazer o contraponto ao trabalho acadêmico dos críticos, mas, especialmente, formar jovens escritores brasileiros, dando-lhes dicas e conselhos a partir de sua própria experiência, de sua poética e de seus estudos dos clássicos estrangeiros e nacionais.

Com *Uma poética de romance*, o escritor mineiro também inovou ao fazer crítica genética. Inspirado pelas publicações das edições críticas das obras de Flaubert e James Joyce fez, solitária e intuitivamente, o percurso da crítica genética que ora estudamos, mas que só passou a ter um nome e ser reconhecida como um campo de estudos legítimo em 1980, sete anos depois. Ao longo dos ensaios, Autran compara as diferentes edições das obras de seus escritores preferidos, analisa as mudanças que estes fizeram de edição para edição, comenta sobre o percurso que ele, também como romancista, acredita que cada um dos autores usou. O trecho abaixo é o recorte da análise que fez do poema "Boca", de Carlos Drummond de Andrade:

> [...] gostaria de chamar a atenção para o que ele [Drummond] fez com o poema *Boca*, que apareceu em livro no *Brejo das Almas* (1931-1934). Eu gostava demais desse poema, pela graça séria que via nele. [...] O poema começa com dois versos duros:
>
> "Boca que nunca beijarei
> Boca de outro, que ri de mim."
>
> Para terminar com:
> "ri sem beijo para mim,
> Beija outro, com seriedade."
>
> Pois não é que na edição de suas obras completas, da Aguilar, encontro esses versos transformados em:
>
> "Boca: nunca te beijarei.
> Boca de outro, que ris de mim,"
> .....
> "ri sem beijo para mim,
> Beijas outro com seriedade."

> Essas correções foram feitas quase trinta anos depois [...] para mim o poema perdeu muito. [...] Acredito que Drummond, na sua ânsia de aperfeiçoamento, tenha se esquecido que aquele poema era um poema 'datado', próximo demais do movimento de 22, quando a finalidade do verso era exatamente agredir, senão ferir os ouvidos musicais (DOURADO, 1976, p. 65).

A repercussão polêmica de seus ensaios, porém, não desmotivou o escritor. Em 1976, Autran publicou uma edição ampliada de *Uma poética de romance*, acrescentando ao conteúdo e ao título uma segunda parte chamada "Matéria de carpintaria" – notas de um curso ministrado por ele, em 1974, como escritor visitante do Departamento de Letras e Artes da PUC-RJ, a convite do então diretor Affonso Romano de Sant´Anna. No prólogo, o autor comenta as críticas e o teor solidário ou agressivo das diversas cartas que recebeu à época da primeira edição. E, em tom ácido, voltando-se para aqueles que o acusaram de falta de modéstia, responde:

> para não pecar novamente por imodéstia, dou a palavra a meu mestre imaginário. Você é um criador e não um ensaísta, não é obrigado a ter aparato, em nenhum dos sentidos dessa palavra. Apesar de seu livro ser um ensaio, ensaio-fantasia, como você próprio avisa no início e eles não perceberam. [...] Para não contrariar ninguém, é melhor não escrever nada. Se aproximar dos grandes é prova de humildade. Contradizê-los significa, por igual, admiração e despojamento. Ninguém tem como modelos escritores medíocres nem discute com pessoas que despreza (DOURADO, 1976, p. 2).

Em depoimento à Eneida Maria de Souza, em 1992, Autran defende-se ao dizer que, no Brasil, a concepção que se tem do que seja um escritor é uma só – ele deve ser um inspirado, de preferência ignorante; e explica que não teve a intenção de ser um filósofo, mas apenas de expressar a sua análise pessoal da literatura, da narração, da poética narrativa (SOUZA, 1996, p. 42).

Além de *Uma poética de romance* (1973) e de *Uma poética de romance: matéria de carpintaria* (1976), Autran tem uma produção vasta de textos ensaísticos tanto em livros quanto em publicações em periódicos literários, o que demonstra um interesse genuíno pela crítica literária e especialmente pela crítica genética. O *Suplemento Literário de Minas Gerais*, por exemplo, entre as décadas de 1970 e 1980, publicou diferentes ensaios sobre sua própria obra e sobre temas que a envolvem como a mitologia, a morte, os símbolos, as metáforas, a própria Minas Gerais, a estrutura

narrativa. O periódico também publicou diversas entrevistas, artigos e ensaios de críticos sobre o autor, disponíveis e acessíveis no acervo do *Suplemento* na internet[8], criado pelo departamento de Letras da UFMG.

Em sua longa e profícua carreira de escritor, Autran (hoje com 86 anos) continuou publicando. Os últimos livros foram o ensaístico *Meu mestre imaginário* (2005), o livro de contos inéditos, *O senhor das horas* (2006) e *Breve manual de estilo e romance* (2009), também de ensaios. E é com base nos ensaios, nos depoimentos e entrevistas concedidos pelo autor que analisaremos, neste primeiro capítulo, a gênese de *O risco do bordado*: como o romance foi pensado, o que foi realizado, as alterações feitas e como foi publicado. A análise também será feita a partir de manuscritos cedidos pelo próprio Autran ao pesquisador Osmar Oliva[9] que, gentilmente, nos emprestou parte deles para esta análise.

1.1 O risco antes do bordado

O desejo de Autran em deixar "rastros" de seu ofício em anotações, alterações manuscritas, nas diversas versões de cada capítulo de *O risco do bordado* revela-se uma faceta narcisista do escritor (e muitos podem considerar mesmo pretensiosa), e a sua paixão pelos hábitos de trabalho de seus escritores preferidos, a maioria, cânones da literatura. Escritores que tinham o hábito de fazer um trabalho paralelo, à margem do texto e, principalmente, de documentar e discutir sua obra em devir, ao mesmo tempo em que esta era produzida; escritores-pesquisadores que, de fato, estão na origem do que chamamos hoje de crítica ou teoria genética, e que tanto inspiraram Autran, como podemos confirmar no trecho abaixo, extraído de *Meu mestre imaginário*:

> são tão diferentes entre si as artes [...], que só acabam por serem mesmo importantes como matéria de carpintaria, vale dizer – para o artista que as fez. Digo isso sem me esquecer que há uma corrente crítica moderna que se utiliza do que o escritor deixou nas suas gavetas – sinopses, desenhos, originais etc. – e que se chama *genétique du texte*. Flaubert, com seus

[8] http://www.letras.ufmg.br/websuplit/

[9] Osmar Pereira Oliva, em janeiro de 2010, visitou e entrevistou Autran Dourado, em sua casa, no Rio de Janeiro. Na ocasião, o escritor cedeu ao pesquisador cópias dos originais e manuscritos que compõem a pasta onde guarda as versões e anotações que fez durante a produção de *O risco do bordado*.

> rascunhos, é um banquete para essa moderna ciência crítica. [...] Devo reler outra vez os cadernos de Leonardo e as observações de Valéry à sua margem. Como devo voltar às anotações de Klee, artista diametricamente oposto a Leonardo. Como vêem, me perco (DOURADO, 2005, p. 52).

Voltar aos arquivos e originais de um escritor, como os manuscritos aqui analisados é, segundo Wander Mello Miranda, "restituir ao texto sua gestualidade perdida de escritura, sua dinâmica de transformações, acréscimos, subtrações e apropriações" (SOUZA; MIRANDA, 2003, p. 35). O contato com os manuscritos é também perturbador, porque muito pessoal, já que a rotina e a intimidade do autor se apresentam em diversos suportes: dossiês, cadernos, esboços, planos, rascunhos, livros, anotações, fotografias, cartas, postais, bilhetes, ilustrações, datiloscritos, diários. Como explica Louis Hay, "a escritura das origens desenvolve-se numa liberdade que dá seu primeiro alento à obra, [...] mas literatura do escritor, vivida nos momentos em que está numa maior proximidade com o corpo" (HAY, 2007, p. 14).

Essa nova visão da literatura desenvolvida pela crítica genética estabelece, ainda, uma nova relação do escritor com o manuscrito em termos de conservação. De acordo com Miranda, "os próprios escritores dão aos seus manuscritos uma significação completamente nova. Ao invés de permanecerem relíquias, esses documentos são utilizados como chaves para se alcançar a inteligência da criação literária" (SOUZA; MIRANDA, 2003, p. 71). É o que ocorre com Autran Dourado. O autor usa seus manuscritos como instrumentos de escrita: cria pistas, aponta caminhos intencionais e faz uma literatura paralela – seus textos ensaísticos – que usa para revelar alguns de seus segredos e de suas "traquinagens" literárias.

Tanto em *Uma poética de romance* quanto em *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*, Autran Dourado pontua detalhadamente todos os passos da criação de *O risco do bordado* e, ao testemunhar em seus ensaios o seu percurso de escritura, o autor acaba, como aponta Hay, por "descrever a história de seu trabalho a ponto de fundi-la em sua obra" (In: SOUZA; MIRANDA, 2003, p. 73). E no caso de Autran, a mistura de ensaios com ficção é um propósito consciente, apresentado logo na introdução de *Uma poética de romance*, onde já revela o caráter semificcional do livro:

> quando primeiro cogitou deste trabalho, o autor pensava numa montagem de apontamentos e cartas a alguns amigos [...]. Com o desenvolvimento do trabalho e posteriormente alertado por um amigo, verificou que este ensaio-

> fantasia tinha ultrapassado de muito o propósito inicial e que poderia se transformar em outro livro seu [...] (DOURADO, 1973, p. 14).

Em seus relatos, o escritor brinca com o seu ofício que tanto leva a sério, comparando o processo de elaboração e montagem da narrativa a um jogo de dominó[10], e delicia-se ao revelar como organizou o tabuleiro com as peças e as normas que ele mesmo criou. Ao mesmo tempo, o Autran que joga também é o carpinteiro que risca no tabuleiro o traçado do que será seguido e o artesão que vem bordando por cima, tentando eliminar os vestígios da labuta, dos erros, dos consertos, do rascunho por baixo da obra de arte. "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. Em entrevista a Leonor da Costa Santos, o escritor explica que o termo "risco" é uma metáfora: "o risco serve para a gente não se perder. Na construção da narrativa em blocos se não houver esse planejamento, posso me perder. A gente tem que ir deixando rastro, senão não se acha mais o fio da meada" (SANTOS, 2008)[11].

Os riscos deixados por Autran durante a elaboração do romance estão em seus livros e artigos ensaísticos e também nos manuscritos do romance que o escritor guarda em seu apartamento. Em sua biblioteca, há diversas pastas de papelão, com elástico, contendo anotações manuscritas e versões datilografadas de seus romances, inclusive as de *O risco do bordado,* que apresentam marcas de reescrita. Esse procedimento revela a prática e o prazer do escritor em montar seus "quebra-cabeças" ficcionais e ele, como o "dono das chaves", revela as passagens para a compreensão de seu fazer literário àqueles que se sujeitarem a seguir as suas pistas.

Até a publicação do romance em 1970, os capítulos passaram por diversas versões, revelando o perfeccionismo do autor, sua busca pela expressão mais adequada, pelo verbo perfeito e sua luta permanente com a palavra para, por meio dela, encontrar a melhor forma. E nesse esforço de fazer e 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")

[10] Segundo Eneida Maria de Souza, cada escritor tem seu método próprio, sua paratopia. Assim como Autran usou a metáfora lúdica do jogo de dominó para descrever seu método de trabalho, o escritor modernista, médico e memorialista mineiro Pedro Nava usava a imagem do "jogo de cartas" para representar o seu processo criador (SOUZA, 1998, p. 83).

[11] As entrevistas constam como anexos da sua tese de doutorado, mas sem indicação de número da página.

cinco vezes; o V ("Assunto de Família") teve quatro versões; o VI ("O Salto do Touro") três; e o VII e mais longo ("As Roupas do Homem") teve sete versões.

Um exemplo desse processo artesanal está na Figura 1, que traz a primeira página da 5ª versão do capítulo I, indicada à mão pelo autor, assim como o título, "Viagem à Casa da Ponte", que não foi datilografado. Mesmo sendo esta a última versão feita antes da publicação, há dois itens presentes nessa página do original que não aparecem na primeira edição do romance. Na primeira linha do segundo parágrafo, a frase "A Casa da Ponte, o mundo fechado *da noite*", aparece no livro sem a expressão "da noite". Na sexta linha do terceiro parágrafo, a frase "O que é que você está fazendo *aquí*", no livro, a palavra "aqui" foi substituída pela palavra "aí".

Porém, ao compararmos a Figura 1 (5ª versão do Capítulo I) com a Figura 2 – a primeira página do mesmo capítulo I de *O risco do bordado*, publicado separadamente em forma de conto, na edição de setembro-outubro de 1964, da revista *Cadernos Brasileiros*, antes do lançamento do romance –, percebemos que o autor, na publicação da revista, manteve a versão anterior ao texto da 5ª versão. Ou seja, a publicação do capítulo como conto não apresenta as alterações feitas à mão por Autran na 5ª versão. Tais modificações só vão aparecer na primeira edição do livro, em 1970.

Por exemplo, o primeiro parágrafo começa, em *Cadernos Brasileiros* (Figura 2) assim: "Zito *lhe* contou como era a Casa da Ponte *por dentro*." Na 5ª versão (Figura 1), podemos ver, nas correções à mão, que o autor modificou a frase para: "*Foi* Zito *quem* contou como era *por dentro* a Casa da Ponte" – mesma forma publicada no livro. Outro exemplo está no segundo parágrafo: a frase "o casarão prenhe de segredos jamais revelados povoava feito uma girândola *multicolorida* a insônia do menino" aparece assim na publicação na revista, em 1964. Já no original da 5ª versão do romance, o autor fez uma alteração à caneta, trocando a palavra "multicolorida" por "de muitas cores", mesma forma que saiu publicada, em 1970. O que se constata é que a 5ª versão, que não tem indicação de data, pode ser a correção do capítulo publicado em forma de conto, em 1964 – sendo este, então, a última versão do capítulo I do romance.

Na pasta referente ao romance aqui estudado, há ainda onze folhas de papel A4, divididas em quatro partes, contendo notas taquigráficas[12], que podem ser tanto de *O*

[12] No funcionalismo público, Autran Dourado exerceu, primeiramente, a função de taquígrafo, na Câmara Municipal de Belo Horizonte. Como escritor, utilizou a prática da taquigrafia para fazer as anotações das

risco do bordado quanto do ensaístico *Uma poética de romance*. Já na capa da pasta (ver Figura 5) podemos ver anotações taquigráficas e manuscritas de frases a serem corrigidas.

Outro exemplo de anotações taquigráficas, misturadas a anotações manuscritas, está na Figura 3. As notas em código, à direita, vêm logo abaixo do título do livro, com duas ordens diferentes dos capítulos, como se o autor estivesse analisando a melhor opção. Do lado esquerdo e no quadro direito inferior, estão anotações que parecem ser um estudo de palavras a serem usadas no romance; um estudo do ritmo, da sonoridade das palavras ou de palavras que se encaixem no processo do autor de incorporar os brasileirismos ao texto: ligeireza – enfadas = enfado – destreza – tretas – brevidade – demônio em língua de gente – encarecer – vara de marmelo – inteireza – estreiteza (código taquigráfico) – gana – ladino – fiar (código taquigráfico) – aguar (o gosto, estragar) – fingido – fingimento – lidar (lida) – mesmice – zureta – buracar – madrugar – bodejar – aloitar – través – zoeira... (Figura 3).

Perguntado sobre sua relação com a linguagem e o estilo, Autran explica que, em função de sua formação clássica, era muito comedido em seus primeiros livros, seguindo fielmente a gramática e o modo lusitano de escrever. Mas foi a partir de *Uma vida em segredo* (1964) que seu estilo começou a mudar (o que explica também as alterações feitas por ele na 5ª versão do capítulo I de *O risco do bordado*, exemplificadas na página anterior):

> comecei a incorporar todos os brasileirismos e a escrever coisas gramaticalmente brasileiras ("chegou na janela" e não "chegou-se a janela", "jogou-se no rio" e não "jogou-se ao rio"), colocação de pronomes à brasileira, formas de grafar à brasileira, passei a colocar a gramática a meu serviço (RICCIARDI, 2008, p. 84-85).

Sobre o estudo do ritmo, em *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*, o artesão Autran mostra a sua preocupação em escolher as imagens com as quais construiu o texto do capítulo IV ("As Voltas do Filho Pródigo"), relacionando-as com as partes do aparelho auditivo (ouvido, tímpano, caracol, labirinto, trompas de Eustáquio, martelo e bigorna) e com os verbos ligados à sonoridade (percutir, vibrar, ressoar, zunir, ecoar): "tudo escolhido a propósito, as palavras mais 'inocentes', para o

ideias de seus romances não só porque é um processo mais rápido, mas, segundo ele, por puro gosto (DOURADO, 2000; RICCIARDI, Giovanni, 2008).

efeito que se quer alcançar, mesmo que o leitor não perceba e apenas sinta" (DOURADO, 1976, p. 112). À Eneida Maria de Souza, o autor contou ser obcecado pelo ritmo e que "a boa frase seria aquela na qual nada está sobrando e em que tudo está encerrado nela mesma" (SOUZA, 1996, p. 44).

Entre o material que compõe a pasta de *O risco do bordado* estão dois cartões postais (ver Figura 4). O primeiro, à esquerda, foi enviado de Belo Horizonte a Autran e família pelo amigo Francisco Iglesias[13], com votos de Feliz Natal. Na frente, há uma imagem da cidade de Ouro Preto. O postal foi enviado em dezembro de 1970, três meses depois da publicação do romance. Neste postal, percebemos anotações taquigráficas feitas por cima da mensagem, com um estudo da ordem dos capítulos.

O segundo (à direita) tem uma ilustração na frente e, no verso, anotações do autor sobre a origem do título, além de marcações taquigráficas – mais uma vez duas ordens diferentes dos capítulos do livro. Em relação ao título do romance, as anotações deixam claro que a ideia partiu de um ditado do folclore mineiro que o autor ouviu da avó: "Deus é que sabe por inteiro o risco do bordado". Ele coloca entre parênteses três explicações diferentes para a origem da frase – que resultou no título do romance. Na primeira, escreveu duas vezes: "Do folclore de minha avó Sina" e, em ambas, rabiscou o nome dela. Na segunda, escreveu: "De um folclore particular", mas riscou toda a frase, descartando-a. E na terceira, escreveu: "Ditado ouvido da bôca (sic) de minha avó".

Depois de rever os depoimentos, entrevistas, artigos e textos ensaísticos do autor sobre *O risco do bordado,* percebemos que o postal é o único registro no qual Autran menciona que ouviu o ditado da avó Sina. Em *Uma poética de romance*, o ditado aparece como a primeira das quatro epígrafes do livro, seguida apenas da informação: "Ditado mineiro", sem mencionar a avó. Também só fomos confirmar que o nome escrito no postal – Sina – era realmente o da avó do autor, ao lermos *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*. No capítulo em que comenta sobre a concepção da

[13] Nascido em Pirapora (MG), o escritor, historiador e professor Francisco Iglesias foi, ao lado de Autran Dourado, Otto Lara Resende, Hélio Pelegrino, Sábato Magaldi, um dos fundadores da revista literária *Edifício,* em 1946. E foi pelas Edições Edifício, editora da revista, que Autran publicou seu primeiro livro, *Teia,* em 1947. O grupo fazia parte do ambiente intelectual de Belo Horizonte, do qual também participavam Murilo Rubião, Pontes de Paula Lima, João Ettiene Filho, Wilson Figueiredo, Fritz Teixeira Sales, Jacques do Prado Brandão. A amizade, os encontros, as discussões literárias e filosóficas dos jovens escritores foram retratadas por Autran no romance *Um artista aprendiz,* de 1989 (SOUZA, 1996, p. 31).

novela *Uma vida em segredo*, que partiu de um sonho com a canastra do bisavô, o escritor conta: "me lembrei então da minha avó Sina, sempre doente, no quarto de quem eu passava as horas de menino recolhido e enrolado que eu era, sentado justamente naquela canastra mineira, de muitas viagens em lombo de mula" (DOURADO, 1976, p. 134).

Em seu jogo inventado e traçado, o carpinteiro e artesão Autran Dourado segue à risca o que planejou. Como o próprio escritor afirma: "tudo ou quase tudo nesse livro [*O risco do bordado*] é medido e pesado, premeditado. O quanto é possível em obra de criação" (DOURADO, 1973, p. 43). Como veremos no próximo item, até as diferentes ordens de leitura de seu romance em blocos foram previstas por ele que, afinal, é aquele que sabe por inteiro o risco de seu bordado.

1.2 Mexendo as peças

Segundo Autran Dourado, *O risco do bordado* é "uma narrativa em blocos, um romance em painéis, novelas encadeadas, enfim – o nome que a gente queira dar, não importa; é um livro inteiriço, apesar de permitir a múltipla leitura e montagem" (DOURADO, 1973, p. 23). Isso significa que os sete capítulos podem ser lidos de forma independente e aleatória, sem que isso comprometa a compreensão da história. O autor planejou uma ordem dos blocos, mas alterou-a em busca de um equilíbrio geral – um equilíbrio temático em função de um equilíbrio 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.

Em *Uma poética de romance*, Autran revela que o livro nasceu do primeiro bloco ou capítulo I e os outros foram escritos na seguinte ordem: 1ª, 3ª e 5ª partes do capítulo VII, "As roupas do homem" (maior deles e único dividido em cinco partes), o capítulo IV ("As Voltas do Filho Pródigo"), o V ("Assunto de Família"), o III ("Valente Valentina"), a 2ª e a 4ª partes do capítulo VII e, finalmente, o VI ("O Salto do Touro").

Curioso é que nem em *Uma poética de romance*, de 1973, nem na edição de 1976, Autran informa quando escreveu o capítulo II ("Nas Vascas da Morte"). Em ambos os livros ele apenas menciona que o romance "nasceu do primeiro bloco, que foi também o

primeiro a ser escrito" (DOURADO, 1973, p. 71; DOURADO, 1976, p. 50). A dúvida permanece porque Autran apresenta o termo "bloco" como sinônimo de "capítulo", e diferencia "bloco" de "grupo de blocos". Então, se o romance nasceu do primeiro bloco, entendemos que foi do capítulo I, pois o autor também cita que o terceiro bloco ("Valente Valentina") foi o quinto a ser escrito. Se olharmos, ainda, a Figura 2, que traz a publicação do capítulo I, "Viagem à Casa da Ponte", em forma de conto, na revista *Cadernos Brasileiros*, as anotações feitas à mão por Autran dizem: "1º Bloco de 'O Risco do Bordado'".

Já o capítulo "O Salto do Touro", o último bloco a ser escrito, foi inicialmente planejado para ser o capítulo IV e não o VI, como foi publicado. O modelo inicial, segundo Autran, apresentava o formato que se segue:

- o primeiro grupo de blocos era formado por: capítulo I ("Viagem à Casa da Ponte"), com 20 laudas; capítulo II ("Nas Vascas da Morte"), com 30 laudas; capítulo III ("Valente Valentina"), com 20 laudas;

- o segundo grupo era composto por: capítulo IV ("O Salto do Touro"), com 30 laudas; o V ("As Voltas do Filho Pródigo"), com 20 laudas e o VI ("Assunto de Família"), com 30 laudas;

- e o terceiro bloco continha apenas o VII – último e maior capítulo ("As Roupas do Homem"), com 40 laudas, formando um total de 190 páginas datilografadas.

Essa distribuição, no entanto, foi mudada justamente em função do ritmo, e o autor explica:

> depois da quinta ou sexta versão de alguns blocos, na terceira etapa de meu trabalho, verifiquei que a simetria estava por demais mecânica e aparente, baseada apenas na métrica exterior dos blocos, no seu tamanho mesmo. Senti que estava "duro" demais, que precisava "amaciar", saltar de fora para dentro [...] deixar a clave do espaço e passar à clave do tempo, ou melhor – transformar tempo em espaço. Já que, num certo limite, espaço e tempo se confundem. Deixar o ritmo externo, para usar o ritmo interno [...] (DOURADO, 1973, p. 74).

Então, Autran alterou a ordem do segundo grupo de blocos, passando "As Voltas do Filho Pródigo", antes capítulo V, para capítulo IV, "Assunto de Família" de VI para V e "O Salto do Touro" de IV para VI. Dessa forma, deixou de lado a simetria espacial 30-20-30 laudas, para ganhar uma simetria interior e temática. O livro, que era

composto por três partes ou três grupos de blocos, passou a ter duas partes ou dois grupos de blocos temáticos. A primeira parte tem João da Fonseca Nogueira como personagem principal e seria uma espécie de "retrato do artista jovem" ou a sua "educação sentimental"; e a segunda parte, o grupo "bíblico", se constitui de "biografias" de três personagens-chave da família de João – o tio, o avô e a tia.

Mas, ao analisar a capa da pasta onde o autor guarda as versões e anotações sobre o romance (ver Figura 5) verificamos algumas informações diferentes em relação à descrição feita pelo autor em seu livro de ensaios. Apesar de a relação dos blocos que aparece na capa da pasta conferir com as notas do autor em *Uma poética de romance* quanto à ordem original (que depois foi alterada, como já foi explicado), o número de páginas por capítulo que consta na pasta (22-32-22-32-23-32-40) não corresponde com os números descritos em "a planta baixa de um livro" (20-30-20-30-20-30-40).

Na pasta, as anotações revelam a seguinte sequência: capítulo I ("Viagem à Casa da Ponte"), 22 páginas datilografadas; capítulo II ("Nas Vascas da Morte"), com 32 páginas; capítulo III ("Valente Valentina"), com 22 páginas; capítulo IV ("A Escrava" – o título inicial do capítulo seria "Escrava do Senhor", depois foi alterado para "O Salto do Touro"), com 32 páginas; capítulo V ("As Voltas do Filho Pródigo"), com 23 páginas; capítulo VI ("Assunto de Família"), com 32 páginas e capítulo VII ("As Roupas do Homem"), com 40 páginas (dividido em cinco sessões: 1ª, com 8 páginas, 2ª com 10, 3ª e 4ª com 8, e 5ª sessão com 6 páginas – único bloco que não é divergente com *Uma poética de romance*), dando um total de 203 páginas (DOURADO, 1973, p. 75).

Notamos também a dúvida em relação ao número de páginas de cada capítulo pelos diferentes cálculos feitos por Autran na capa da pasta. Na conta do canto superior direito, ele coloca 33 páginas para o capítulo IV ("Escrava do Senhor" ou "O Salto do Touro") e o resultado é de 204 páginas. Na soma que aparece sobre o título, à direita, ele coloca, também para o quarto capítulo, 35 páginas, e o resultado é 206. E no cálculo que aparece do lado esquerdo do título, ele já prevê, para o mesmo capítulo IV, 30 páginas (que corresponde às notas de *Uma poética de romance*), dando um resultado de 201 páginas.

Apesar de ter composto um romance em blocos – uma montagem que permite várias ordens de leitura – Autran afirma que em seu livro "o autor continua comandando

o espetáculo" (DOURADO, 1976, p. 27) e que sua técnica, usada desde "Nove histórias em grupos de três" (reeditado com o título *Solidão, solitude*), envolve uma unidade seccionada, vertical e temporal, ao invés de uma unidade horizontal, contínua e linear. Isso se deve ao que o escritor chama de estrutura aberta do barroco, segundo os princípios de Wölfflin[14] – "uma estrutura tão aberta que permite ao autor acrescentar quantos episódios quiser na narrativa, sem alterar o plano geral, a estrutura da obra" (DOURADO, 1973, p. 27) – e Autran é veemente ao diferenciá-la do conceito de "obra aberta", cunhado por Umberto Eco[15]:

> em Umberto Eco, no seu conceito operacional de arte, o leitor ou espectador, ouvinte ou vedor, da obra de arte, é solicitado abertamente a colaborar na montagem da obra, se permitindo chegar mesmo ao arbitrário e absurdo – o leitor como coautor. Coautor não como imagem, mas de fato. Se no conceito de obra aberta de Umberto Eco o leitor é coautor, senão autor principal, na estrutura aberta do barroco é possível a múltipla leitura, mas o autor continua comandando o espetáculo, "*el gran teatro del mundo*" do barroco (DOURADO, 1976, p. 26-27).

De forma contraditória, Autran, que considera arbitrário por parte de Eco fazer do leitor seu coautor, ao mesmo tempo afirma que "o autor, por mais variada e ignota que seja a sua obra, é ele que possui as chaves das muitas portas" (DOURADO, 2005, p. 24). O escritor enfatiza que não há outra ordem de leitura de *O risco do bordado* senão a definida por ele; ao seu leitor não é dada a liberdade de escolha da ordem de leitura de sua narrativa, mesmo que esta tenha uma estrutura desmontável, pois para o autor, todos os blocos se fundem e se comunicam propositalmente. Entretanto, Autran sugere uma

---

[14] Sobre o que chama de "a estrutura aberta do barroco", Autran afirma que: "Graciliano Ramos, em *Vidas Secas*, já tinha usado a técnica do "romance desmontável" [...] Se a coisa não era nova mesmo em nosso país, que dizer no mundo inteiro? Se quisermos remontar a muito longe [...], indicaria Cervantes como marco; ou melhor – a estrutura aberta do barroco, que permite a múltipla leitura, como é o caso dos episódios distintamente separados do *Dom Quixote de La Mancha*" (DOURADO, 1976, p. 26). Para Autran, a teoria do barroco está "nas dicotomias e antíteses – luz e sombra, cheios e vazios, retas e curvas [...] cada bloco tem seu estilo, seu tratamento próprio" (DOURADO, 1976, p. 38). Em *Uma poética de romance*, Autran apresenta um quadro comparativo, onde aparecem as principais características do Barroco, em contraposição ao Renascimento, segundo Heinrich Wölfflin, e explica que usou tal quadro para mostrar que considera o Barroco não só um conceito histórico, um estilo de época, mas também um conceito "ideológico" (DOURADO, 1973, p. 26).

[15] O conceito de obra aberta, de Umberto Eco, prevê a manipulação da forma de expressão como condição fundamental para o envolvimento do intérprete durante a leitura da obra. De acordo com Eco: "a poética da obra 'aberta' tende [...] a promover no intérprete 'atos de liberdade consciente', pô-lo como centro ativo de relações inesgotáveis, entre as quais ele instaura sua própria forma, sem ser determinado por uma necessidade que lhe prescreva os modos definitivos de organização da obra fruída (ECO, 1968, p.41).

segunda leitura do livro, feita em outra ordem, "desde que o leitor vá alterando dentro de si os blocos" (DOURADO, 1976, p. 32).

Seguindo mais uma vez um percurso arbitrário, o leitor deve iniciar sua segunda leitura pela mesma disposição dada na primeira: do bloco I ("Viagem à Casa da Ponte") ao bloco VI ("O Salto do Touro") – considerado o ápice da narrativa e o bloco que liga todos os anteriores e posteriores. Depois, o leitor deve voltar ao bloco I ("Viagem à Casa da Ponte"), em seguida, saltar para o bloco III ("Valente Valentina") – já que ambos abordam os temas culpa e remorso. Em seguida, a leitura pula para o bloco V ("Assunto de família") – onde o motivo culpa é mais intenso – e deve voltar para o bloco IV ("As Voltas do Filho Pródigo"), que trata do drama bíblico do pai que passa o bastão ao filho: "em *Assunto de Família* o avô é o filho; em *As Voltas do Filho Pródigo*, ele é o pai" (DOURADO, 1973, p. 48). Em seguida, deve-se ler pela terceira vez o bloco VI ("O Salto do Touro"), segundo Autran, por uma questão de simetria, passando, então, para o bloco VII ("As Roupas do Homem") – que trata da desmitificação do estereótipo de um herói (Xámbá), que "simboliza todos os mitos, as figuras que aparecem nos seis primeiros blocos" (DOURADO, 1973, p. 49). E, finalmente, o leitor deve retornar ao bloco II ("Nas Vascas da Morte"), onde os temas morte e dor estão presentes, assim como estão no bloco VII ("As Roupas do Homem").

1.3 Ambiguidades do traço

Para Autran, a "estrutura aberta do barroco" é um recurso usado para gerar "uma obscuridade de assunto, não de forma, obtida através de expressão e elementos claros e simples" (DOURADO, 1973, p. 28). Para conseguir tal efeito, o escritor utiliza uma técnica denominada por ele de "falsa terceira pessoa", que provoca ambiguidade em relação à posição do narrador. Maria Lúcia Lepecki, pesquisadora da obra de Autran, afirma que a relação narrador-narrado é uma marca definitiva no trabalho do escritor. A autora explica que o testemunho do visto, do vivido e do ouvido atualiza-se no texto de perspectiva interna "pela penetração de *quem narra* dentro *daquele que é narrado",* fazendo com que todos os textos soem como se os agentes se narrassem a si mesmos:

> o bloco III, "Valente Valentina" é contado em 1ª pessoa. Todos os outros apresentam perspectiva externa. [...] A *explicitação* da 1ª pessoa narrativa

> impede, pois, que o Narrador penetre no âmago das outras personagens. Ser *contador* de si implica ser observador dos outros [...] ocorre que nos outros blocos narrativos, perspectivados em 3ª pessoa, é sempre João o *mundo interior explorado*. Só se conhecem outros mundos interiores quando eles são contados ao protagonista por outro agente. (LEPECKI, 1976, p. 186-187).

A hipótese sustentada por Lepecki apresenta João como o único narrador do texto, pois as personagens que aparecem como narradores secundários internos são produzidos por ele; portanto, não têm independência e só vivem na medida em que o protagonista precisa deles. Essa dúvida em relação à pessoa que narra é bem visível no capítulo *Assunto de família* (que tem quatro versões). A história é contada por João, mas é intercalada pela fala do avô, que faz uma espécie de confissão ao neto. Nota-se, no trecho abaixo, que a perspectiva da narrativa não é clara: o texto está em 3ª ou em 1ª pessoa?

> Às vezes *vovô* Tomé achava que *tio* Zózimo tinha puxado ao pai dele, era muito parecido com *o bisavô* Zé Mariano. [...] Mas não, era cisma, desassossego de alma carregada. (DOURADO, 1999, p. 113). (grifos meus)

Se considerarmos as palavras "vovô" e "tio", o texto aproxima-se da 1ª pessoa. Mas quando ele diz "o bisavô", e não "o *meu* bisavô", chega-se à 3ª pessoa. Essa confusão é proposital, segundo o próprio Autran Dourado. O autor revela, então, que usou, nos monólogos interiores, o recurso da "falsa terceira pessoa" para gerar ambiguidade. Na verdade, inicialmente, ele escreveu o capítulo em 1ª pessoa e só depois converteu a narrativa para a 3ª pessoa:

> João está presente em *Assunto de Família*, ou melhor – está ali como ouvido do avô. Embora escrita em terceira pessoa, reparando bem se verá que é uma falsa terceira pessoa. [...] É vovô Tomé contando para o menino [...] um caso que se passou entre ele e o pai dele, o bisavô Zé Mariano. É uma longa confissão do velho Tomé para o neto [...] eu coloquei as marcações, as reações que o menino ia sentindo com o desenrolar do caso do avô; depois as subtraí, mais para alcançar o efeito da ambigüidade, que acredito ter conseguido (DOURADO, 1976, p. 15-16).

Analisando os datiloscritos, verificamos que a indicação da mudança da perspectiva do narrador está na primeira página da 4ª versão (ver Figura 6). Abaixo do título, também manuscrito, o autor escreveu: "passar para 3ª pessoa (João narrando)

(Tirar partindo da 1ª pessoa, entre parênteses)". Então, no primeiro parágrafo, ele faz as correções à mão, indicando as alterações sugeridas, como a troca de "às vezes **acho** que Zózimo puxou foi **a meu pai**" para "às vezes **vovô Tomé achava** que **tio** Zózimo tinha puxado **ao pai dêle** (sic)".

Esse recurso estético criado por Autran Dourado é o barro que dá forma ao espaço de memória da ficção. A narrativa feita em blocos faz parte da construção de uma casa planejada pelo autor.

1.4 (Re) bordando o feminino

De posse dos manuscritos de diferentes versões dos capítulos datilografados[16] de *O risco do bordado*, lemos todo o material em busca de anotações manuscritas, de alterações feitas pelo autor que acrescentam ou excluem palavras, frases ou até parágrafos referentes às personagens femininas, antes de o romance ser publicado. Feito esse levantamento, selecionamos as anotações que consideramos mais relevantes para este estudo, nos concentrando nas personagens Teresinha Virado, Felícia e Lina (prostitutas da Casa da Ponte), Margarida (tia de João), Gilda (mãe de João) e Valentina (artista de circo) – mulheres que fazem parte da vida e do imaginário do protagonista, e que representam, em nossa análise, um mito da mulher mineira criado a partir de semelhanças e diferenças calculadas para surtir exatamente o efeito previsto pelo autor na montagem da estrutura do romance.

Nesta análise comparativa entre as versões datiloscritas (com anotações à caneta) e o romance publicado (1ª edição, de 1970; e 9ª edição, de 1990), seguimos a leitura na ordem dos capítulos estipulada pelo autor, iniciando, então, pela 5ª versão datilografada e sem data do capítulo I ("Viagem à Casa da Ponte"); pela publicação deste capítulo em forma de conto, em "Cadernos Brasileiros", na edição 25, de setembro/outubro de 1964; e pelas 1ª e 9ª edições do romance.

"Viagem à Casa da Ponte" foi o primeiro capítulo escrito, segundo o autor, e o que apresenta Teresinha Virado, a primeira mulher a povoar os sonhos de João da

[16] 5ª versão do Cap. I ("Viagem à Casa da Ponte"); 3ª versão do Cap. III ("Valente Valentina"); 2ª, 3ª e 4ª versões do Cap. V ("Assunto de família"); 3ª versão do Cap. VI ("O salto do touro") e a 7ª versão do Cap. VII ("As roupas do homem").

Fonseca Nogueira. Ela é uma das prostitutas do bordel de Duas Pontes. Teresinha é a origem, a base imaginária da mulher que João cria, e que será enriquecida pelas características das outras personagens que aparecem depois.

Na sexta página da 5ª versão datilografada do capítulo 1, o autor trocou o adjetivo usado para caracterizar a expressão de Teresinha Virado, de "riso **aberto**" para "riso **rasgado**". Então, a frase completa, publicada na 1ª edição do livro, em 1970, ficou: "[...] Teresinha Virado faceirosa tinha uns modos de olhar de quem promete tudo, um riso **rasgado** e claro que brincava com a amargura do menino, deixava-o intrigado de ciúmes" (DOURADO, 1999, p. 15).

Parece pouco, mas se pensarmos no processo elaborativo do autor, que cria uma verdade dentro do contexto da história e constrói as personagens com uma lógica estruturada por símbolos que nos permitem identificar elos entre as personagens, é uma anotação relevante. O "riso aberto" é mais recatado, é possível aparecer na descrição de uma jovem de família. Já o "riso rasgado" não, caracteriza melhor o riso de uma prostituta que sabe que está sendo admirada por um pré-adolescente virgem, um possível novo cliente.

Ao mesmo tempo que tem necessidade de diferenciar as prostitutas das outras personagens, como a tia, a mãe, a artista, o autor também as une a partir de características que são comuns em todas, como a cor da pele e dos cabelos, os cheiros, algumas partes do corpo, roupas, olhares (elementos que serão melhor discutidos no capítulo 2). Na página 7, Autran faz uma alteração que revela o seu interesse em diferenciar as prostitutas das outras mulheres da cidade. A frase "ele não quer que elas **fiquem** aqui na loja, por causa **das freguesas**" é publicada no romance da seguinte forma: "ele não quer que elas **venham** aqui na loja, por causa das **outras** freguesas".

Aqui podemos perceber duas situações. Na primeira, o autor muda o verbo "**fiquem**" por **"venham**", o que indica que, na primeira versão, Seu Bernadino, dono da loja, "homem de bem", mas que tem mulher fixa na Casa da Ponte (Lina), permitia a visita e a permanência das "mulheres da vida" em sua loja. Ao mudar o verbo para **"venham**", muda também o sentido: lá, elas, que são prostitutas, não pisam. Ele leva o que elas precisam até o ambiente delas.

A segunda alteração mostra um olhar diferente do narrador em relação às prostitutas e às mulheres chamadas "de família". Ao mudar a frase "Ele não quer que

elas fiquem aqui na loja, por causa **das freguesas**" para "ele não quer que elas venham aqui na loja, por causa **das outras** freguesas", o autor deixa claro que as prostitutas são consideradas freguesas, assim como as outras mulheres "de bem". Apesar de não poderem ir à loja, não deixam de ser freguesas na visão do comerciante. E na visão do narrador – o menino João – as mulheres "de bem" é que são as "outras", aquelas deixadas pelos maridos à noite em casa, trocadas pelo aconchego ou pelo "riso rasgado" de uma mulher faceira da Casa da Ponte.

Outro exemplo interessante de diferenciação entre os tipos de mulheres aparece na página 16 do datiloscrito. Quando João e Zito entram na Casa da Ponte, percebem, até com certa decepção, que a decoração é muito parecida com a da casa das pessoas comuns, dos lares da cidade. Mas o autor faz uma mudança que denota exatamente a separação das diferentes categorias de mulheres, evitando, no livro, misturar a avó de João com as prostitutas. Então, na 5ª versão, onde aparece a frase: "era uma sala comum, os mesmos móveis **de sua casa**, **da casa de sua avó**, de todas as casas que conhecia" o autor trocou para: "uma sala comum, os mesmos móveis **lá de casa, da casa de vovô Tomé**, de todas as casas que ele conhecia" (DOURADO, 1999, p. 27).

Passamos para a 3ª versão do capítulo III ("Valente Valentina"), também pertencente ao bloco de formação do personagem e que mostra o distanciamento do já adolescente João, dos avós Naninha e Tomé, e a chegada de um circo a Duas Pontes. É neste capítulo que João conhece Valentina, uma adolescente trapezista de circo, que não tem pai nem mãe, vive viajando de cidade em cidade – o que, para o protagonista, representa toda a liberdade. A menina desembaraçada e independente é a segunda mulher que vai acrescentar elementos àquela mulher idealizada, criada pelo menino a partir da imagem de Teresinha Virado.

Na página 9, o autor trocou a frase **"**Valentina era ruiva, tinha a cara toda pintadinha de sarda coberta de pó de arroz, mas talvez por isso mesmo **eu achava ela linda**" para "[...] talvez por isso mesmo **comecei a achar ela linda**". Percebemos aí que o narrador já começa a misturar alguns elementos de Teresinha Virado com os de Valentina: a imagem do pó de arroz remete à maquiagem usada pelas prostitutas à noite e, "talvez por isso", ele **começou a achá-la linda e não já a achava linda**. A beleza de uma só passou a ser percebida para João quando um elemento – o pó de arroz – usado por Valentina, o fez lembrar de Teresinha Virado, a base da mulher ideal.

Outra alteração relevante está na página 11. Ao invés de aproximar Valentina de Teresinha, há uma tentativa de afastamento e diferenciação entre elas, quando a frase "[...] reparando **a vida flamejante do seu rosto** afogueado" muda para "[...] reparando **a luz do seu rosto** afogueado" (DOURADO, 1999, p. 75). A expressão "**vida flamejante**" pode remeter ao mundo pecaminoso da Casa da Ponte, onde a vida e os desejos flamejam, vibram. Ao alterar para **"a luz do seu rosto"**, o autor muda também o olhar sobre a personagem. "Luz" simboliza tanto o conhecimento, iluminação divina quanto o oposto das trevas, felicidade, salvação. Dessa forma, Valentina se aproxima da categoria onde transitam a mãe Gilda e a tia Margarida, não mais a de Teresinha Virado.

Na 3ª versão do capítulo VI ("O salto do touro"), chegamos à história de tia Margarida. Uma mulher tão significativa quanto Teresinha Virado na vida de João. Margarida é a tia solteirona. Uma jovem que se esconde por trás de uma imagem de mulher velha e passa despercebida por todos, menos pelo sobrinho, que vive com ela sentimentos ou, talvez, experiências incestuosas. Margarida e Teresinha Virado se aproximam e se afastam da mesma forma como as irmãs Margarida e Gilda também se aproximam e se afastam. Voltando à origem etimológica do nome, Autran cita, em *Uma poética de romance*, que Margarida significa "a primeira, menina, e a segunda, prostituta. Duas flores: a da inocência e a do 'lodo'" (DOURADO, 1976, p. 129). E tia Margarida é essa mulher dúbia, que ora se aproxima de Gilda ora de Teresinha Virado – ora anjo ou santa, ora pecadora.

A mudança no título do capítulo também é significativa: como podemos constatar nos manuscritos e em *Uma poética de romance*, o V se chamaria **"Escrava do senhor",** mas foi publicado como **"O salto do touro".** Por que o autor trocou? Podemos supor que, como a narrativa conta a experiência de João, o novo título passa a se referir à iniciação sexual do protagonista e não mais à história de sua tia. Além disso, Margarida não é exatamente uma "escrava do senhor". Apesar de sua figura propositalmente envelhecida, ela não é religiosa e só se volta para igreja como forma de auto punição.

Na página 7, da 3ª versão datilografada, um manuscrito do autor altera a frase "ele contava com aquela interrupção **na figura de tia Margarida**, aquele breve sorriso" para "ele contava com a interrupção **na figura hierática** de tia Margarida, aquele breve sorriso" (DOURADO, 1999, p. 153). A imagem imóvel e rígida da tia é reforçada pela palavra "hierática", incluída na primeira edição do romance. Primeiro o narrador

descreve o lado sisudo e plácido de Margarida (e também a imobilidade da personagem em relação ao mundo e ao seu destino). Uma ausência, uma apatia, disfarçando o furacão que a consome por dentro. Uma jovem solteirona, que sempre joga paciência ou lê o mesmo livro, vive no mundo da lua, num mundo só dela. Só aos poucos que vamos conhecendo o outro lado, o lado obscuro e pagão da tia.

Na página 11, o autor valoriza esse mundo idílico onde Margarida, às vezes, se refugia ao fazer várias mudanças no 3º parágrafo: "ainda agora, quando ele maquinalmente olhou e foi surpreendido **mais do que de costume por aquele súbito silêncio**, aquela **paradeza** de águas mortas. O braço dela estendido, os olhos imóveis. [...] O terror de que ela estava se distanciando demais **no seu sonho**, **ganhando** dunas e horizontes". No romance publicado, o autor cortou, acrescentou e alterou alguns termos interessantes:

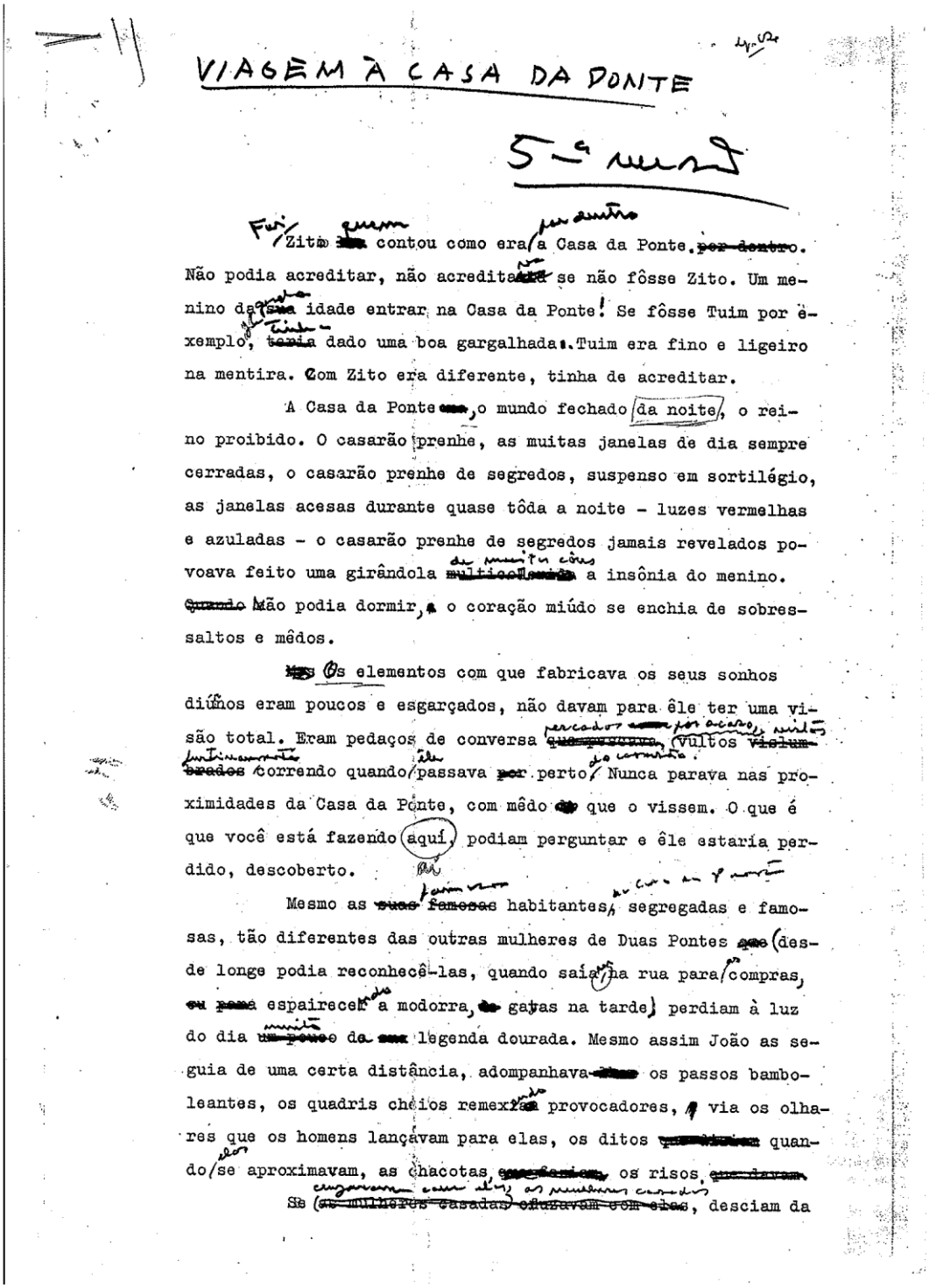
> ainda agora, quando maquinalmente olhou e foi surpreendido por **aquela repentina** paradeza de águas mortas. O braço dela estendido, **suspenso no ar**, os olhos imóveis. [...] O terror de que ela estava se distanciando demais **dentro do sonho**, **dobrando** dunas e horizontes (DOURADO, 1970, p. 195)[17].

Ao trocar do texto a frase "[...] surpreendido **mais do que de costume por aquele súbito silêncio**" por "[...] surpreendido **por aquela repentina paradeza**", o autor demonstra o desejo de manter o segredo, o mistério em torno de tudo que se refere à Margarida e também destaca a **"paradeza"** da tia, que é diferente de seu **"silêncio**". É a "paradeza" que a leva para **"dentro do sonho"** e não apenas **"no seu sonho"**. É um lugar ainda mais distante, e por isso o alarme da palavra **"repentina**" e da expressão **"suspenso no ar",** incluídas na 1ª edição. Esse mundo particular é também uma forma de representar Margarida como um ser divino, puro, idílico, e também de uma pessoa perturbada emocionalmente. A imobilidade e a histeria da tia são reforçadas pela alteração feita na página 9, quando o autor muda a expressão "soluços **entrecortados**" por "soluços **gaguejados**". A gagueira é a marca da histeria, dos momentos de crise, da loucura de Margarida.

[17] Na 9ª edição do romance, publicada pela editora Rocco, há um problema de digitação que pode gerar confusão. A palavra **sonho** é grafada errada no trecho "[...] o terror de que ela estava se distanciando demais dentro do **soalho**, dobrando dunas e horizonte" (DOURADO, 1990, p. 157). O erro, certamente, de digitação, pode gerar confusão de interpretação da frase, já que "soalho" e "sonho" têm significados bem diferentes.

O último parágrafo de “O salto do touro” foi alterado no livro em relação à 3ª versão datilografada. O autor cortou a última frase, da página 34, logo quando Margarida choca a todos ao aparecer na procissão de Semana Santa, descalça e arrastando correntes – uma punição que ela mesma se impõe depois que viveu dois momentos incestuosos com o sobrinho. O final do bloco seria “[...] os pés descalços, sujos e feridos, em que ela prendera duas grossas correntes que ia arrastando penosamente. **Os cabelos soltos, caindo em ondas pelos ombros, como naquela noite ao luar**”. No romance publicado, o parágrafo termina em “[...] os pés descalços, sujos e feridos, em que ela prendera duas grossas correntes que ia arrastando penosamente” (DOURADO, 1999, p. 179). A exclusão da última frase, além de remeter ao mito grego de Prometeu acorrentado, e à figura bíblica de Madalena arrependida, revela o cuidado do autor em separar as duas imagens de Margarida, a santa e a profana – a mulher de corpo branco, envolta em um halo de luz, irmã de sua mãe, separada da imagem da mulher que, à noite, surgiu na janela, nua, diante dos olhos do sobrinho, com o ventre voltado para a lua, os cabelos negros e soltos nos ombros.

Após estudarmos a gênese de *O risco do bordado*, de conhecermos sua origem, seu processo de elaboração, o método utilizado pelo autor e suas técnicas narrativas, podemos, então, passar para o foco deste trabalho, que é analisar as representações do feminino, a partir do romance como foi publicado. Veremos no Capítulo 2 de que forma o autor constrói as personagens para garantir a coerência estrutural da narrativa e, com base nas teorias de gênero, iremos identificar quais são os símbolos, os elementos de memória individual e da memória coletiva que enriquecem o texto ficcional e nos possibilita tentar identificar um mito da mulher mineira no tempo ficcional em que se passa o romance – do final do século XIX a meados do século XX.



VIAGEM À CASA DA PONTE

5ª versão

Fui Zito quem contou como era por dentro a Casa da Ponte. Não podia acreditar, não acreditava se não fôsse Zito. Um menino da quinta idade entrar na Casa da Ponte! Se fôsse Tuim por exemplo, tinha dado uma boa gargalhada. Tuim era fino e ligeiro na mentira. Com Zito era diferente, tinha de acreditar.

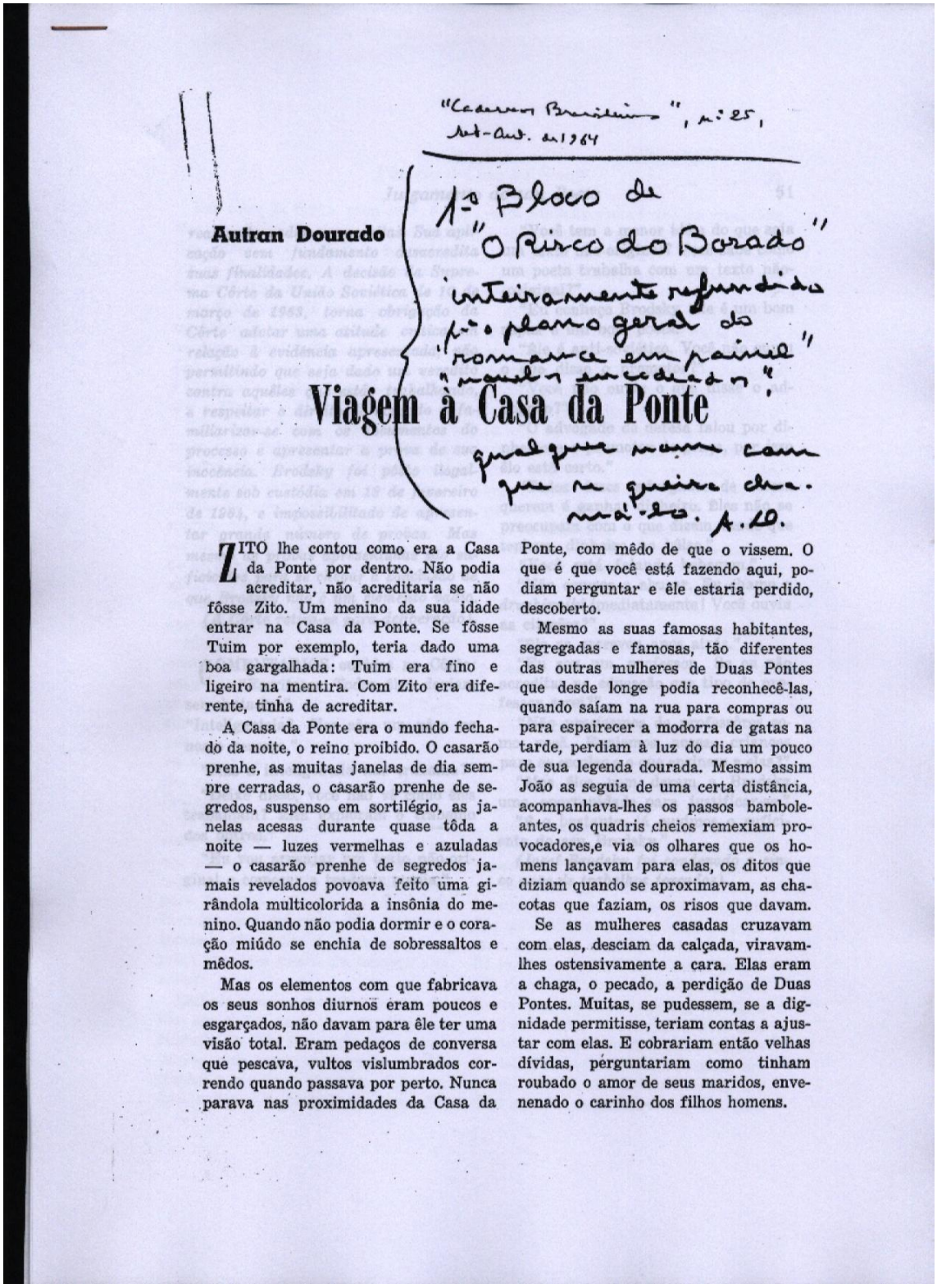
A Casa da Ponte, o mundo fechado da noite, o reino proibido. O casarão prenhe, as muitas janelas de dia sempre cerradas, o casarão prenhe de segredos, suspenso em sortilégio, as janelas acesas durante quase tôda a noite - luzes vermelhas e azuladas - o casarão prenhe de segredos jamais revelados povoava feito uma girândola de muitas côres a insônia do menino. Não podia dormir, o coração miúdo se enchia de sobressaltos e mêdos.

Os elementos com que fabricava os seus sonhos diúrnos eram poucos e esgarçados, não davam para êle ter uma visão total. Eram pedaços de conversa percados por acaso, vultos vistos furtivamente correndo quando êle passava perto do casarão. Nunca parava nas proximidades da Casa da Ponte, com mêdo que o vissem. O que é que você está fazendo aqui, podiam perguntar e êle estaria perdido, descoberto.

Mesmo as famosas habitantes, segregadas e famosas, tão diferentes das outras mulheres de Duas Pontes (desde longe podia reconhecê-las, quando saía na rua para as compras, espairecendo a modorra, gatas na tarde) perdiam à luz do dia muito da legenda dourada. Mesmo assim João as seguia de uma certa distância, adompanhava os passos bamboleantes, os quadris cheios remexendo provocadores, via os olhares que os homens lançavam para elas, os ditos quando elas se aproximavam, as chacotas, os risos.

Se cruzavam com elas, as mulheres casadas, desciam da

Figura 1: Primeira página do original datilografado e com correções manuscritas da 5ª versão do capítulo I ("Viagem à Casa da Ponte"), do romance *O risco do bordado*.



"Cadernos Brasileiros", nº 25, set-out. de 1964

1º Bloco de "O Risco do Borado" inteiramente refundido p/ o plano geral do "romance em painel" "novelas encadeadas", qualquer nome com que se queira chamá-lo. A.D.

Autran Dourado

Viagem à Casa da Ponte

ZITO lhe contou como era a Casa da Ponte por dentro. Não podia acreditar, não acreditaria se não fôsse Zito. Um menino da sua idade entrar na Casa da Ponte. Se fôsse Tuim por exemplo, teria dado uma boa gargalhada: Tuim era fino e ligeiro na mentira. Com Zito era diferente, tinha de acreditar.

A Casa da Ponte era o mundo fechado da noite, o reino proibido. O casarão prenhe, as muitas janelas de dia sempre cerradas, o casarão prenhe de segredos, suspenso em sortilégio, as janelas acesas durante quase tôda a noite — luzes vermelhas e azuladas — o casarão prenhe de segredos jamais revelados povoava feito uma girândola multicolorida a insônia do menino. Quando não podia dormir e o coração miúdo se enchia de sobressaltos e mêdos.

Mas os elementos com que fabricava os seus sonhos diurnos eram poucos e esgarçados, não davam para êle ter uma visão total. Eram pedaços de conversa que pescava, vultos vislumbrados correndo quando passava por perto. Nunca parava nas proximidades da Casa da Ponte, com mêdo de que o vissem. O que é que você está fazendo aqui, podiam perguntar e êle estaria perdido, descoberto.

Mesmo as suas famosas habitantes, segregadas e famosas, tão diferentes das outras mulheres de Duas Pontes que desde longe podia reconhecê-las, quando saíam na rua para compras ou para espairecer a modorra de gatas na tarde, perdiam à luz do dia um pouco de sua legenda dourada. Mesmo assim João as seguia de uma certa distância, acompanhava-lhes os passos bamboleantes, os quadris cheios remexiam provocadores,e via os olhares que os homens lançavam para elas, os ditos que diziam quando se aproximavam, as chacotas que faziam, os risos que davam.

Se as mulheres casadas cruzavam com elas, desciam da calçada, viravam-lhes ostensivamente a cara. Elas eram a chaga, o pecado, a perdição de Duas Pontes. Muitas, se pudessem, se a dignidade permitisse, teriam contas a ajustar com elas. E cobrariam então velhas dívidas, perguntariam como tinham roubado o amor de seus maridos, envenenado o carinho dos filhos homens.

Figura 2: Primeira página do capítulo I de *O risco do bordado*, publicado isoladamente, como conto, na revista *Cadernos Brasileiros*, número 25, edição de setembro-outubro de 1964.

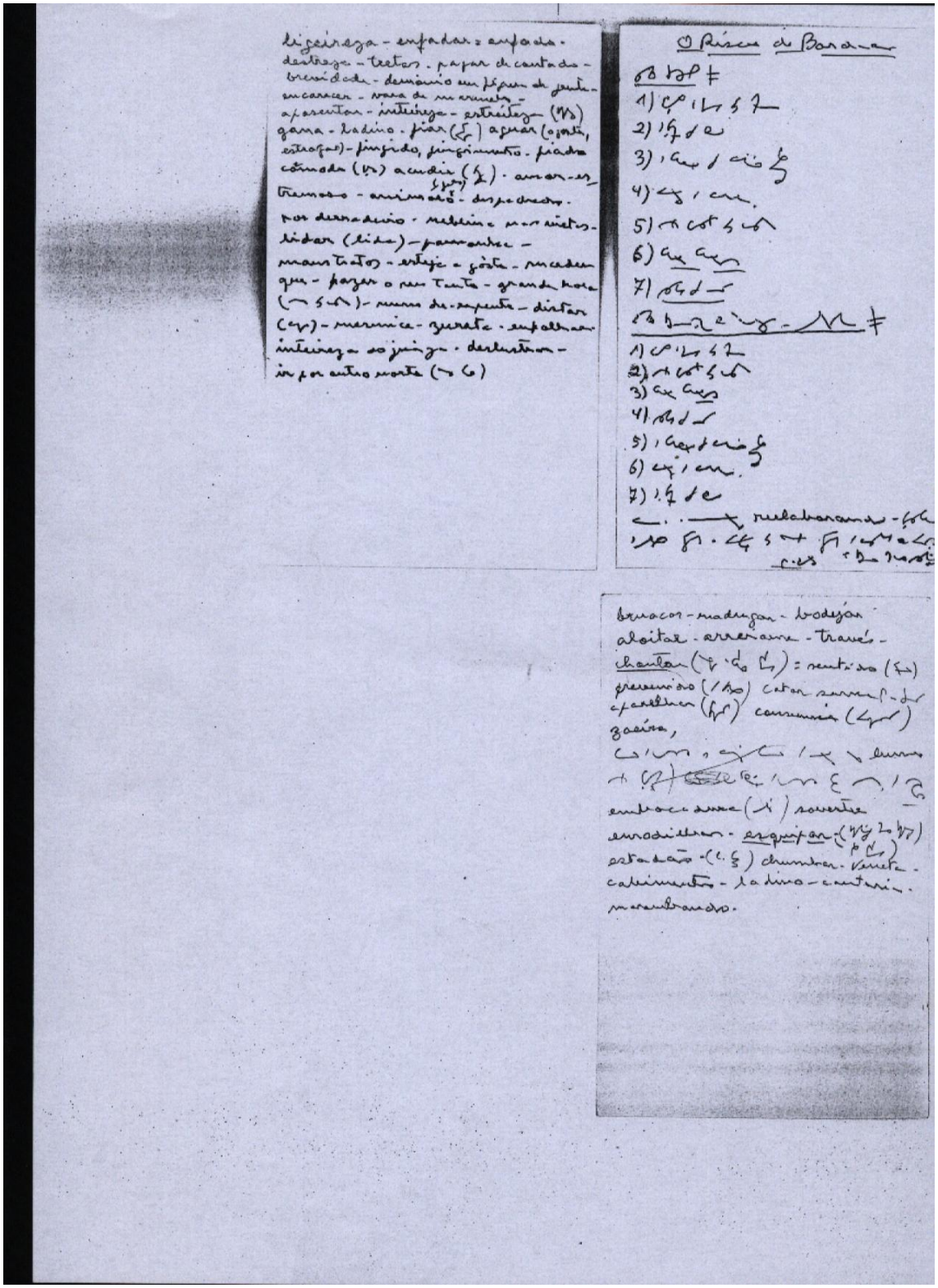


Figura 3: Páginas de papel 14, guardadas na pasta do romance *O risco do bordado*, com anotações taquigrafadas e manuscritas.

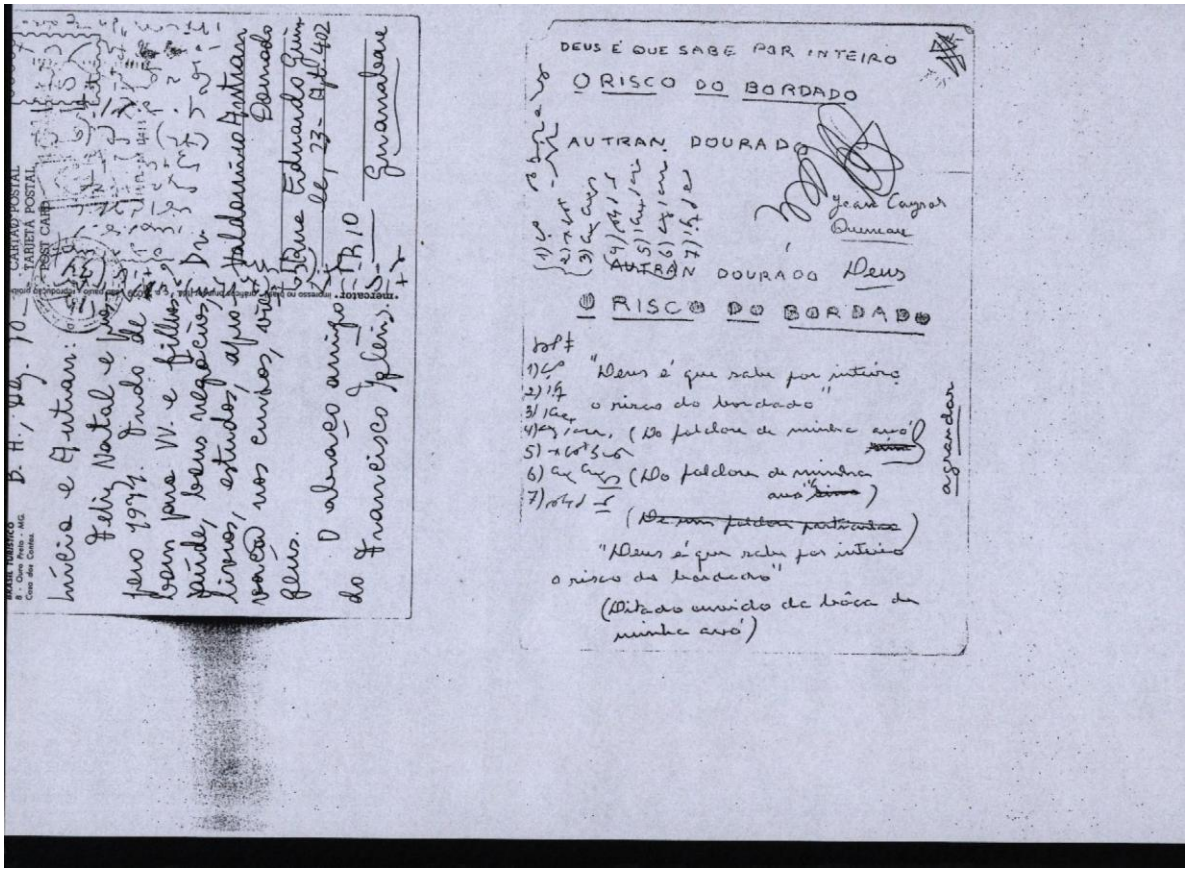


Figura 4: Imagens do verso e da frente de dois cartões postais que fazem parte da pasta do romance *O risco do bordado*. O primeiro foi enviado de Belo Horizonte, pelo amigo do escritor, Fernando Iglesias. O segundo contém anotações do autor sobre a origem do título do romance e também anotações taquigráficas com duas ordens diferentes dos capítulos do livro.

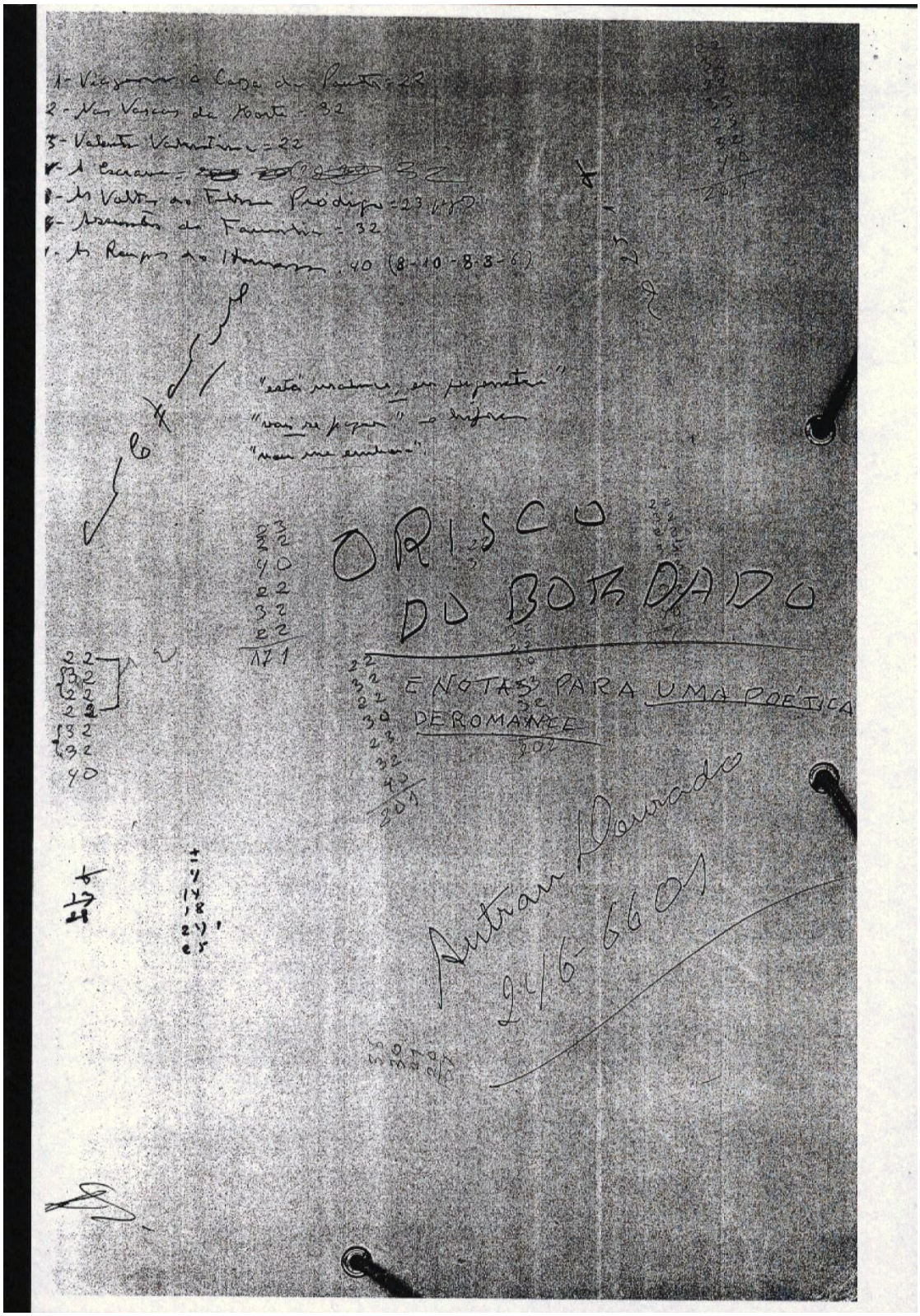
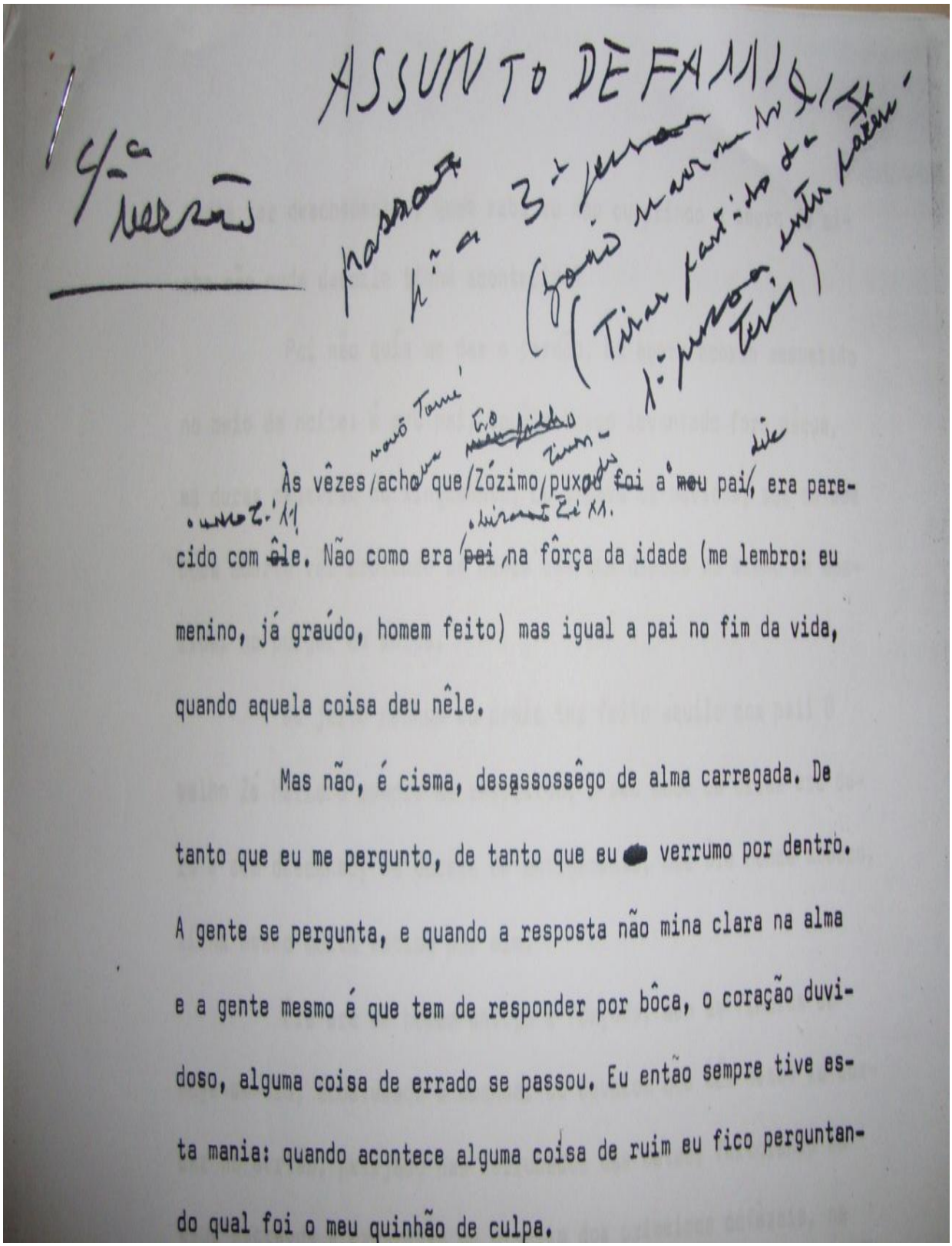


Figura 5: Capa da pasta onde Autran guarda os originais datilografados, versões corrigidas, anotações manuscritas e taquigráficas do romance *O risco do bordado* (1970) e notas para o livro de ensaios *Uma poética de romance* (1973).



ASSUNTO DE FAMÍLIA

4ª versão

Às vêzes acho que Zózimo puxou a meu pai, era parecido com êle. Não como era pai na fôrça da idade (me lembro: eu menino, já graúdo, homem feito) mas igual a pai no fim da vida, quando aquela coisa deu nêle.

Mas não, é cisma, desassossêgo de alma carregada. De tanto que eu me pergunto, de tanto que eu verrumo por dentro. A gente se pergunta, e quando a resposta não mina clara na alma e a gente mesmo é que tem de responder por bôca, o coração duvidoso, alguma coisa de errado se passou. Eu então sempre tive esta mania: quando acontece alguma coisa de ruim eu fico perguntando qual foi o meu quinhão de culpa.

FIGURA 6: Primeira página, da 4ª versão do capítulo "Assunto de família", onde o autor indica, à mão, a alteração da perspectiva da narrativa, da primeira para a terceira pessoa – forma que prevalece no romance publicado.

Capítulo 2

AS RENDAS DO BORDADO: o feminino no traçado de Autran

> *Acho que escrevo melhor sobre mulher do que sobre homem. As mulheres são mais interessantes do que os homens, dão melhores personagens. Isso coincide com uma certa repressão que há em mim para o erotismo.*[18]
>
> Autran Dourado

No vasto universo ficcional criado por Autran Dourado, as personagens femininas têm uma força especial. Segundo Reinaldo Marques, apesar de a obra ter como tema e cenário uma Minas Gerais ancestral, "construída do ponto de vista masculino, [...] é marcante a presença de mulheres fortes e sedutoras, diabólicas [...]. Mulheres em que a razão e a paixão se combinam de forma avassaladora, colocando em cheque os alicerces da sociedade patriarcal" (MARQUES, 1996, p. 4). Ainda de acordo com Marques, essas personagens, porém, contrapõem-se àquelas "submissas e dóceis aos pressupostos de uma sociedade falocêntrica, que funcionam como elementos legitimadores da ordem estabelecida" (MARQUES, 1996, p. 4). No romance *O risco do bordado* há representações dos dois tipos de mulheres citados pelo pesquisador, com predominância do primeiro. As principais e que serão melhor estudadas nos capítulos 2 e 3 são: as prostitutas da Casa da Ponte, como Terezinha Virado, Lina e Felícia, a mãe de João, Gilda, vó Naninha, a bisavó dona Pequetita, tia Margarida e a jovem artista de circo, Valentina.

Como vimos no Capítulo 1, Autran admite que usa as personagens de forma a favorecer a estrutura da narrativa; para ele, o personagem em um romance funciona como uma metáfora numa frase: depende do ritmo, da simetria ou da assimetria que se deseja dar ao texto. Na concepção do escritor mineiro, não é o traçado de um panorama da sociedade ou a psicologia das personagens que importa. O autor acredita que o "personagem tem mais a ver com a forma do que com a vida, embora a vida seja o seu alimento diário" (DOURADO, 1973, p. 100) e concorda com Antonio Candido quanto à

[18] In: SOUZA, 1996, p. 52.

origem da inventividade que dá substância às personagens. Segundo este crítico, em *A personagem de ficção*, o romancista não consegue reproduzir a vida e, por isso, uma personagem não pode ser criada a partir das frustrações, limitações ou aspirações do escritor, que irá modificar os modelos que tirou de sua observação da realidade. Para Candido, a verdade da personagem depende "da função que exerce na estrutura do romance, de modo a concluirmos que é mais um problema de organização interna que de equivalência à realidade exterior" (CANDIDO, 2002, p. 75).

Em *Uma poética de romance*, Autran corrobora com a teoria de Candido, a quem dedicou o livro de ensaios,[19] e afirma:

> [os romancistas] sabem que o personagem tem a ver com a realidade dentro do livro, a realidade do romance, com a sua arquitetura [...] e não com a realidade do meio em que vivem os homens, de que eles romancistas e novelistas se utilizam como barro. O criador amassa e emprega a realidade para criar uma outra realidade, uma realidade que obedece à complicada geometria literária, ao seu sistema de forças, que nada tem a ver com as ciências físicas, naturais ou sociais (DOURADO, 1973, p. 98).

Em *O meu mestre imaginário*, publicado em 1982, o escritor menciona a relação simbiótica entre as personagens que cria e sua vida pessoal: "às vezes não sei se falo dos outros ou de mim quando falo de mim e dos outros" (DOURADO, 2005, p. 42). No último capítulo, Autran usa o exemplo da criação de Rosalina para explicar a concepção de seus personagens, ao considerar mais relevante a descrição física do que a psicológica, deixando que o leitor construa a sua versão dessa imagem:

> o que você sabe sobre Rosalina [...] são pequenos traços objetivos: uma cor de olhos, um jeito de boca, as mãos, a palidez do rosto, feitio do cabelo [...] São todos elementos reais que você buscou na vida, metaforizou-os segundo a sua visão pessoal de mundo, dispôs segundo a composição de um parágrafo, de um bloco, de toda a composição de *Ópera dos Mortos* enfim. Com esses nacos de coisas dispostas segundo ritmo, repito, você traçou o risco da sua personagem. Agora a sua personagem mesmo, a vera Rosalina, você não sabe como é, a não ser que se coloque, o que é muito custoso, como um leitor de si mesmo. [...] Como qualquer cidadão, você monta interiormente, com aqueles elementos do real, a sua própria Rosalina (DOURADO, 2005, p. 111).

[19] Nas páginas iniciais de *Uma poética de romance*, Autran escreveu a seguinte dedicatória: "Para Antônio Cândido e Fábio Lucas, que me deram o pretexto".

Dessa forma, o escritor retoma o conceito de personagem como metáfora, que desenvolveu em *Uma poética de romance*. Ao considerar que o personagem tem no romance a mesma função que a metáfora na frase, Autran defende que a maior virtude do personagem é ter um corpo, um nome, é ser um substantivo, uma linguagem abstrata, uma figuração; pois é a unicidade desse personagem-metáfora ou personagem-substantivo que permite ao romancista "tratá-lo objetivamente, plasticamente, colocá-lo no romance e movimentá-lo, utilizá-lo conforme, e dentro da, a estrutura narrativa" (DOURADO, 1973, p. 106). Em *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*, Autran amplia a discussão do tema no capítulo "Personagem como metáfora"[20] e completa: "o personagem é o substantivo que vive na frase através do verbo que lhe dá movimento" e "só existe depois de criado e narrado em palavras", depois de escrito. Antes, o personagem é apenas uma inspiração, uma sombra em busca de materialização.

Por isso, o autor não acredita no personagem como simples cópia ou representação da vida real, mas como uma pessoa real "filtrada pelas lentes da memória e da imaginação, subordinada à composição do livro, tendo o romancista de aumentar ou diminuir ou mesmo apagar os seus traços mais marcantes, segundo o ritmo e a necessidade estrutural da obra" (DOURADO, 1973, p. 104). De acordo com Autran, se o escritor usa técnicas das ciências na criação de seus personagens e do livro, o faz apenas em função da estrutura e da mecânica da narrativa: "daí talvez o esquematismo e mesmo a pobreza psicológica, a inconsistência das personagens quando analisados fora de seu meio-contexto próprio, que é a estrutura do livro, *o livro como um todo*" (DOURADO, 1976, p. 183).

Entretanto, apesar de ter "dissecado" em *Uma poética de romance* todo o processo de elaboração, escrita, organização, composição e estrutura de *O risco do bordado*, Autran não revela claramente como construiu as personagens femininas do romance em nenhum de seus textos ensaísticos, nem em suas entrevistas e depoimentos, como o fez em *Uma poética de romance: matéria de carpintaria* com *Ópera dos*

[20] De acordo com Autran Dourado, a ideia de personagem como metáfora se consolidou após a leitura de *Conversações com Kafka*, de Janouch. No livro, Janouch pergunta a Kafka se o personagem de *América*, Karl Rossman, foi copiado de algum modelo, por parecer tão real; e o escritor respondeu: "tive muitos modelos e não tive nenhum. Não desenhei homens, contei uma história. São imagens, nada mais que imagens. [...] Minhas histórias são uma maneira de fechar os olhos." A essa leitura, Autran juntou algumas noções que aprendeu com os estudos de Giambattista Vico sobre Dante e Homero que, segundo Autran, "traduzem a sua concepção de poesia como produto de eterna infância da mente humana". Autran cita, de memória, alguns apontamentos de Vico que o marcaram como: "as metáforas falam mais aos sentidos e à imaginação do que ao intelecto e à razão" (DOURADO, 1976, p. 179).

mortos, A barca dos homens, Uma vida em segredo e *Os sinos da agonia*. Na segunda parte do livro de ensaios ("Matéria de carpintaria"), o escritor apresenta a etimologia dos nomes de alguns personagens dos livros citados e explica suas origens:

> são nomes verdadeiros, sempre; nunca inventados ou extravagantes. Nomes comuns e existentes, em que se buscam vários níveis de significação e nesse sentido são usados. Da mesma maneira que a realidade pode ser lida como a simples coisa real existente diante dos olhos e o esconder-mostrar alguma coisa mais – ser uma realidade símbolo. [...] Os nomes "etimológicos" são buscados conscientemente e assim são usados. Há porém nomes destituídos de sentido simbólico, pelo menos do nível da consciência do autor ao escrever. Deixa-se assim ao leitor o trabalho de elaborá-los e enriquecê-los. Outra vez: a realidade e as coisas significam elas mesmas e algo mais (DOURADO, 1976, p. 110).

No conto "Glória do ofício", por exemplo, o nome Beatriz Sottavento significa, segundo o autor, "deusa tutelar, mulher do artista/artífice Danilo Sottavento. A Beatriz de Dante, nome da poesia. Beatriz-Virgílio, mentores. Apesar de apagada, presença" (DOURADO, 1976, p. 110). O nome Rosalina, de *Ópera dos mortos*, significa "rosa branca, flor de seda (título de bloco): floresce em maio, mês das noivas, de Maria" (DOURADO, 1976, p. 117). Rosalina talvez seja a personagem sobre a qual Autran mais se dedica a explicar sua criação e sentido no romance. De *Os sinos da agonia*, o nome Malvina significa "mal vinda – Má sina – Malina (maligna, o demo)" (DOURADO, 1976, p. 143).

A personagem Biela surgiu de um sonho que o autor teve com Prima Rita, uma "espécie de curatelada" do avô, "uma figura simples e apagada de gente vinda da roça, tão insignificante na aparência, que dela tinha me esquecido por completo por quase trinta anos" (DOURADO, 1976, p. 135). No sonho, a prima velha entra no quarto da avó de Autran (Sina), onde ficava a canastra de couro do bisavô do autor, com as iniciais do nome dele, José de Almeida Freitas (J.A.F.)[21], gravadas na tampa. Porém, as letras que aparecem no sonho são outras (G.C.F.) – iniciais do nome que Prima Rita diz ter: Gabriela da Conceição Fernandes, Biela para os de casa. A prima, então, conta sua história para o autor, que acorda e a transforma na novela *Uma vida em segredo*.

[21] A canastra do bisavô de Autran, com as iniciais (J.A.F.) gravadas na tampa está hoje na sala do apartamento do autor, no Rio de Janeiro, como podemos conferir na foto da Figura 7.

Diante desse incentivo à interpretação e da falta de informações sobre as personagens de *O risco do bordado*, sugerimos que alguns nomes do romance, como Tomé, Zé Mariano, João retomam sentidos bíblicos, atualizados na trama de Autran Dourado – personagens que fazem parte do bloco da narrativa que o escritor chama de "bíblico". Tomé era aquele que duvidava. O avô do protagonista que demora a acreditar e a aceitar que a mãe era culpada pela morte do pai, Zé Mariano. E depois dessa constatação, Tomé não acredita em um futuro sem o peso do remorso.

Já o nome Mariano significa filho de Maria ou devoto dela, e José é o patriarca que recebeu o bastão de Jacó, que recebeu de Isaac, e este de Abraão (assim como o patriarca Zé Mariano passou o bastão para Tomé, que o entregou ao neto João). Mas José também é o carpinteiro, o pai adotivo de Jesus. José Mariano, homem sério, trabalhador, rústico, não quis passar o fim dos seus dias ao lado de seu herdeiro legítimo (Tomé), preferiu ficar com o filho bastardo (Teodomiro), que por sua vez, significa aquele que ficou famoso no meio do povo – e sabemos que em uma cidade do interior, um filho bastardo é sempre motivo de muita conversa e, assim como na mitologia, é também motivo de rancor, ciúmes e inveja.

João é o apóstolo que escreveu o *Apocalipse* – onde narra as visões predizendo as tribulações da Igreja (o reino do céu) e o seu triunfo final. O João de Duas Pontes é um escritor que narra o drama, o "apocalipse" de sua família patriarcal, como a morte trágica do bisavô – motivo da eterna culpa de vô Tomé –, o suicídio do tio Zózimo e a loucura da tia Margarida. João também foi o apóstolo que amparou a Virgem Maria até a morte. Na narrativa de Autran, o protagonista João é o homem que tem a relação mais próxima com as mulheres da família.

Zózimo também é um nome bíblico – foi um guerreiro romano, que abrigou cristãos em tavernas; e do grego, significa "vida". O tio Zózimo, o filho pródigo às avessas, guardava em si duas personalidades, uma cheia de vida, alegre, querido por todos; a outra, a verdadeira face da loucura, da esquizofrenia, escondida pela família.

Os nomes das mulheres também estão ligados aos símbolos culturais e normativos usados por Autran para compor suas personagens nos blocos temáticos, divididos, como vimos no capítulo 1, em "lírico", "bíblico" e "mítico". O nome da primeira, Teresinha Virado, traz uma série de possibilidades de interpretação, já que aparece nos três blocos temáticos, principalmente no lírico. Do grego, significa "ceifeira e caçadora", a

prostituta que faz o menino João tornar-se presa fácil diante de seu sorriso, de suas coxas e de sua pele branca. Também é um nome que indica realismo e fantasia ao mesmo tempo: mulher da "vida" que, sob a luz azul e o mistério da noite é ninfa, é sonho; e durante o dia, é apenas uma das mulheres da Casa da Ponte, com seu cabelo tingido, as pernas raspadas, cheirando a colônia barata. Teresinha Virado pode ser ainda a "rapariga" que, na cidade do interior, segundo a cultura popular, é a moça que tem o juízo "virado", aquela que "vira" a cabeça dos "homens de bem"; ou simplesmente fruto da imaginação erótica do narrador, que diz: "Teresinha Virado, talvez porque a mais nova, talvez por causa dos cabelos sedosos, talvez pelas sugestões escondidas no nome, tinha o condão de movimentar a máquina dos sonhos" (DOURADO, 1999, p. 10).

Valentina (que está apenas no bloco lírico) é nome de origem latina; significa "forte", "cheia de disposição e saúde" – descrição que cabe muito bem à valente Valentina, a começar pela profissão de trapezista de circo. A descrição física da jovem também denota seu aspecto vivo, saudável: "na hora eu estava era reparando os seus olhos, o seu cabelo brilhoso cor de cobre, a mecha molhada de suor caindo na testa, reparando a luz do seu rosto afogueado" (DOURADO, 1999, p. 75). Em seguida, o narrador critica a timidez e a apatia das meninas da cidade, em contraponto ao brilho e à independência da trapezista, que, para ele, tem a mesma "aura" fantástica das prostitutas: "aqueles risos, aqueles guizos e fanfarras só nas soberanas mulheres da Casa da Ponte [...] as meninas da minha terra eram todas acanhadas quando não estavam em bando de ariri, pálidas e cheias de risinhos bobos por qualquer coisa que a gente dizia" (DOURADO, 1999, p. 75).

A explicação do apelido da bisavó de João, que aparece no bloco bíblico, é dada pelo próprio narrador:

> [...] se lembrava da mãe em todas as pequeninices [...] A mãe baixotinha, seu nome era Madalena mas ficou sendo desde menina dona Pequetita, o apelido conforme o seu feitio. Miúda e pequena, magra e franzina quando moça; gordona e socadinha depois que se amatronou (DOURADO, 1999, p. 119).

A bisavó é Pequetita não só pelo tamanho, mas também pelas "pequeninices" de seu caráter egoísta, ciumento e frio. Assim, é interessante (e até irônico) a troca do nome pelo apelido. De Madalena – nome hebraico, que significa "magnífica" – a

matriarca torna-se Pequetita, uma mulher que, ao contrário da Madalena bíblica, não se arrepende do que fez e, por isso, a culpa não lhe pesa os ombros.

Na explicação da etimologia dos nomes de *A barca dos homens,* encontramos o significado de Margarida, também uma das personagens de *O risco do bordado*: "a primeira, menina, e a segunda, prostituta. Duas flores: a da inocência e a do 'lodo'" (DOURADO, 1976, p. 129). A explicação etimológica se encaixa perfeitamente na história de tia Margarida, que pertence ao bloco bíblico, apesar de também aparecer nos outros dois (fazendo, ao mesmo tempo, um contraponto e uma associação à Teresinha Virado). A inocência de Margarida está em sua virgindade de solteirona. Ainda aos 28 anos, já carrega o título de "moça velha" e se esforça para passar esta imagem:

> [...] reparando bem era capaz até de ser bonita. Se fosse ao menos um pouco vaidosa e se cuidasse, se não usasse aqueles vestidos que nenhuma moça solteira usava mais, se soltasse os cabelos retintos, sedosos [...] a cabeleira que ela prendia num coque remedando a compostura antiga e serena de vovó Naninha (DOURADO, 1999, p. 150).

Essa mulher quase invisível para os pais e irmãos não passa despercebida aos olhos do sobrinho que descobre, por trás da figura séria, uma mulher jovem, bonita, voluptuosa, porém, reprimida. À medida que começa a prestar atenção na tia, João também percebe os mecanismos usados por ela para extravasar suas emoções, como a fala gaguejante e a voz histérica. À noite, em seu quarto, a jovem extravasa sua sexualidade em um ritual sensual e solitário. Ao perceber que passou a ser notada pelo sobrinho, Margarida, em pequenos gestos, o incentiva a prosseguir. Mas após passar por uma experiência incestuosa com João, se vê suja, uma flor do lodo, marcada para sempre pela culpa.

Margarida tem nome de flor, assim como Rosalina ("rosa branca, flor de seda") – a personagem de *O risco do bordado* é como se fosse um desdobramento da protagonista de *Ópera dos mortos*. Não só os nomes, mas algumas características das duas personagens são muito próximas. Ambas são solteiras, solitárias, aparentam fragilidade e imobilidade perante a vida, possuem duas personalidades em conflito (a santa e a pecadora), têm hábitos parecidos, como ler sempre os mesmos livros, pertencem a famílias tradicionais de Duas Pontes (mesmo que em épocas distintas), são de uma brancura lívida e luminosa, possuem uma postura hierática, "lá vinha Rosalina

descendo a escada [...] a cabeça erguida, o porte empinado, hierático" (DOURADO, 1995, p. 210), e uma imagem fora de seu tempo, "dona Rosalina compunha para si uma figura antiga de outros tempos. Recortada de uma gravura antiga" (DOURADO, 1995, p. 101).

2.1 Símbolos literários

Até o final do século XIX, as mulheres praticamente encontram-se ausentes da história da literatura brasileira como autoras, contudo sempre foram objetos da representação literária na ficção produzida por homens, os quais construíam, arbitrariamente, as suas figurações femininas, a ponto de convencer parte dos leitores de que o que afirmavam sobre as mulheres significam, de fato, o que elas poderiam ser. Um exemplo conhecido dessa falácia é o posicionamento de Bentinho em relação a sua esposa Capitu. Toda a estória de *D. Casmurro* se desenvolve com a finalidade do narrador convencer a si mesmo e ao leitor de que fora traído por uma mulher calculista e dissimulada.

Regina Dalcastagnè, em estudo sobre as representações do feminino na literatura contemporânea, afirma que "um dos sentidos de 'representar' é, exatamente, falar em nome do outro" (DALCASTAGNÈ; VASCONCELOS LEAL, 2010, p. 42), um falar que representa um ato político, às vezes legítimo, frequentemente autoritário, pois o controle do discurso nega o direito de expressão àqueles sujeitos que não seguem os modelos considerados "normais" ou "naturais" pela cultura dominante. Dessa forma, os marginalizados, seja pelo gênero, pela etnia ou pela classe social, são silenciados pela literatura, sobretudo a escrita por homens, de forma que, narrados pelo outro, suas representações são recobertas por vozes que se sobrepõem ao que de fato esses "subalternos" são ou pensam. A escrita de autoria masculina costuma privilegiar apenas os modos de manifestação de alguns grupos (os mais aceitos e mais reconhecidos socialmente), em detrimento de outros.

No romance de Autran, objeto desta dissertação, há várias vozes, mas nenhuma feminina. Apesar de as mulheres terem muita importância na narrativa, todas são personagens secundárias, e quem fala por elas é João, vô Tomé e o próprio autor. No entanto, percebe-se que a força de algumas delas é tão grande, como Margarida, que o

autor, durante a elaboração do livro, chegou a pensar em dar o nome do capítulo VI ("O salto do touro") de "A escrava do senhor", mas mudou de ideia. O primeiro, "Viagem à Casa da Ponte", também revela uma tensão entre a força da personagem Teresinha Virado e de João: a viagem é do protagonista, mas é na Casa da Ponte que vive a prostituta.

Em depoimento dado à Eneida Maria de Souza, Autran assume ter tirado de sua vida pessoal muito da essência de seus personagens, inclusive, das femininas: "muitas de minhas dúvidas, e meus problemas, de minha sensibilidade erótica estão em Rosalina [personagem de *Ópera dos Mortos*] e Malvina [personagem de *Os sinos da Agonia*]" (SOUZA, 1996, p. 34). Na mesma entrevista, o autor afirma que suas personagens femininas têm muito dele mesmo e, por serem mais interessantes, as mulheres dão melhores personagens que os homens, e ainda faz uma breve análise das implicações psicológicas dessa repressão sexual no indivíduo, nele próprio, em suas personagens e no fazer literário do mineiro:

> uma das coisas mais curiosas em Minas Gerais é a sexualidade feminina reprimida. E não são os homens que reprimem essa sexualidade. São as próprias mulheres que reprimem a sexualidade nas outras mulheres. [...] Em outra parte qualquer do Brasil a repressão sexual pode existir, mas em Minas ela é muito autopunitiva, tanto nas mulheres quanto nos homens. [...] Tudo isso me fez levar a crer que uma das razões do bem escrever mineiro reside nessa repressão de origem sexual. A repressão que obriga à disciplina, esse culto ao grande superego que há em Minas, é o que forma, de uma certa maneira, a consciência do mineiro (SOUZA, 1996, p. 52).

As palavras acima foram ditas em 1992, quase vinte anos após a publicação de *Uma poética de romance*, onde o autor, em sua defesa do "lugar-comum" [22], observa que a repressão é uma característica comum entre os escritores mineiros e, por isso, assim como ele, sofrem de uma "rígida disciplina estilística", influenciada pela literatura machadiana e 'clássica', que os levam a "mutilar", a "castrar" o estilo a cada nova edição:

> a melhor versão do *Amanuense Belmiro* ainda é a primeira [...]. O meu amigo Ciro dos Anjos, por mais sabido que seja atualmente, jamais

[22] Sobre o lugar-comum, Autran considera que há na obra de Guimarães Rosa e na de outros escritores mineiros, como Fernando Sabino, Otto Lara Resende, Cyro dos Anjos e até em Drummond, "um lado Rui Barbosa, um lado Euclídes da Cunha, um lado Coelho Neto [...] um tipo de linguagem que procuro satirizar" (DOURADO, 1976, p. 61).

> conseguirá a ingenuidade, a delícia, o humor involuntário, a pureza autêntica de quando jovem escritor. Jamais terá a coragem das impropriedades, vamos lá, do segundo *Amanuense Belmiro*, quando o livro ainda estava próximo do forno. [...] Veja-se como Otto Lara Resende sofre o cilício que é o livro do Padre Cruz. Há todo o Caraça, o internato, o Padre Cruz pesando na sua alma, imobilizando-lhe a mão. Aí a influência nítida, direta. Que férrea disciplina, meu Deus, a das Minas Gerais! (DOURADO, 1976, p. 64).

No entanto, o autor admite também carregar tal "disciplina mineira", contra a qual diz lutar constantemente. Autran explica que a sua busca pelo lugar-comum é uma defesa dos clichês, como os do cinema mudo, cheios de lugares-comuns, mas que levam ao riso fácil, "*é o lugar-comum mesmo*, agrade ou não agrade" (DOURADO, 1976, p. 67). No esforço de encontrar um equilíbrio, usa ao longo de seus ensaios semi-ficcionais, de *Uma poética de romance,* dois personagens como metáfora desse conflito autoral, com quem dialoga: "meu mestre imaginário" e "prima Biela". O mestre imaginário, Erasmo Rangel, é uma homenagem ao escritor mineiro, mestre e amigo, Godofredo Rangel, e representa seu lado pomposo, admirador da linguagem e dos autores clássicos. Já a prima Biela – personagem da novela *Uma vida em segredo* –, seria seu lado "lugar-comum", que busca a simplicidade e a singeleza das imagens.

Percebemos, então, que o escritor, mesmo que tente fugir dessa "rigidez mineira" que irremediavelmente o abate e o reprime, deixa escapar em sua ficção tanto a mão clássica e castradora como aquela que transgride, ao buscar o "lugar-comum". E observando seus manuscritos e ensaios, podemos acompanhar os dois movimentos do autor: o de "poda" e o de inclusão ou alteração de palavras, frases, expressões, tempos verbais (como vimos no Capítulo 1) e presenciar essa luta interna do escritor entre a rigidez e a leveza, e sua necessidade de encontrar uma harmonia entre as duas forças de seu estilo.

Já a primeira parte da declaração de Autran nos leva a perguntar: será que, ao representá-las, Autran transferiu para as mulheres o dilema que vive em relação ao seu fazer literário e à sua própria sexualidade de mineiro? E se, para o autor, as personagens e o enredo são submissos à estrutura, como ele as construiu em benefício da forma, considerando que sob o seu ponto de vista masculino são as mulheres mineiras que reprimem a si mesmas? Interessante refletir que o meio empregado pelo autor para transgredir com a rigidez mineira é o uso do "lugar-comum" e da simplicidade das imagens, representados por uma mulher, prima Biela – uma espécie de musa, que o

ajuda a criar as imagens e os símbolos com os quais constrói suas outras personagens femininas.

Na ficção escrita por homens, Susana Bornéo Funck explica que, em função da cultura sexual patriarcal, as representações femininas não conseguem atingir uma "real liberação da sensualidade, uma vez que a mulher é idealizada e que a construção cultural do desejo masculino traz embutida a noção de conquista e dominação" (In: BRANDÃO; MUZART, 2003, p. 476). Conforme Funck, a sexualidade passa a ser associada com o prazer masculino, fazendo com que o corpo feminino seja narrado e representado como um objeto maleável e descartável – representações presentes no senso comum, que reforçam características como docilidade, fragilidade, passividade, submissão, usadas como metáforas da condição social e cultural da mulher.

Assim, para buscar o significado das representações de gênero em uma obra ficcional, precisamos, conforme afirma Joan Scott, "lidar com o sujeito individual, bem como com a organização social, e articular a natureza de suas inter-relações, pois ambos são cruciais para se compreender como funciona o gênero" (SCOTT, 1995, p. 86), entendendo o termo gênero como uma categoria de análise, que significa, na visão da pesquisadora, tanto o elemento que constitui "as relações sociais baseadas nas diferenças percebidas entre os sexos" quanto "a forma primária de dar significado às relações de poder" (SCOTT, 1995, p. 86). E para analisarmos quais e como as representações do feminino são invocadas pelo autor, é preciso, segundo Scott, identificar os quatro elementos inerentes ao gênero, que estão inter-relacionados entre si.

Primeiro, os símbolos culturalmente disponíveis (e contraditórios) que evocam representações simbólicas, como as de Eva e Maria (símbolos da tradição cristã ocidental, representantes do contraponto entre "a pecadora" e "a santa"). O segundo aspecto se refere aos conceitos normativos que expressam interpretações dos significados dos símbolos, na tentativa de limitar suas possibilidades metafóricas, como os referentes aos campos da religião, da educação, da ciência, da política. Tais conceitos e normas "tomam a forma típica de uma oposição binária fixa, que afirma de maneira categórica e inequívoca o significado do homem e da mulher, do masculino e do feminino" (SCOTT, 1995, p. 86).

Alguns desses conceitos, “produto do consenso social e não do conflito” (SCOTT, 1995, p. 87), são percebidos no romance, como a figura da solteirona em oposição ao casamento e à maternidade, símbolos do que é considerado, pelo determinismo biológico, o destino “natural” de toda mulher. De acordo com Cláudia Maia, que investiga a origem histórica do discurso sobre as celibatárias, as solteiras são consideradas sujeitos inferiores às casadas, “o outro” na hierarquia do gênero, são “mulheres que experimentaram formas de vida solitária, vivendo e morrendo solteiras, sem qualquer tipo de vínculo conjugal ou de prática sexual socialmente reconhecida” e que “não encontram representação positiva de sua experiência” (MAIA, 2011, p. 22), como ocorre com tia Margarida, uma jovem escondida atrás de uma imagem de velha, condenada a desempenhar o papel da “solteirona” de Duas Pontes.

O terceiro aspecto do gênero é incluir na análise a concepção de política e a referência às instituições e à organização social, como o mercado de trabalho, a educação e o sistema político, para “descobrir a natureza do debate” ou a “repressão que leva à aparência de uma permanência intemporal na representação binária do gênero” (SCOTT, 1995, p. 87). Neste caso, apontamos a matriarca dona Pequetita que, ao contrário do que postulam a sociedade patriarcal e a burguesa, tem domínio não só do espaço doméstico (que lhe cabe como mulher) como também do espaço público, aquele além da porta da rua, que deveria ser ocupado pelo homem. E, talvez, por não se enquadrar na imagem da mulher submissa, passiva, frágil e dócil, dona Pequetita seja representada pelos narradores (João, Tomé e Autran) de forma alegórica, irônica, negativa.

O quarto aspecto do gênero é conhecer a identidade subjetiva do sujeito, para que sejam examinadas “as formas pelas quais as identidades generificadas são substancialmente construídas e relacionar seus achados com toda uma série de atividades, de organizações e representações sociais historicamente específicas” (SCOTT, 1995, p. 88). Como veremos melhor no capítulo 3, as relações de gênero no romance possibilitam uma série de análises subjetivas do sujeito, sobretudo, porque os monólogos interiores ou fluxos de consciência dominam grande parte da narrativa, expressando, como já foi dito, mais de uma voz. Um exemplo é a origem da identidade dúbia de Tomé, que ora exerce o papel autoritário e soberano de pai, ora é o filho covarde, submisso aos desmandos da mãe.

Para entendermos as representações do feminino no romance, precisamos, portanto, identificar os recursos estéticos usados por Autran para criar suas mulheres e dar coerência à estrutura temática prevista por ele; saber como o autor enfeita o seu bordado. No artigo "Proposições sobre o Símbolo Literário", publicado em 1969, no *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Autran define símbolo literário como um recurso estético que provoca emoção:

> [...] uma vez criado, se fecha para o próprio autor. Muitas vezes o criador não sabe o próprio significado integral do seu símbolo. O autor coloca na feitura do símbolo toda a sua vivência e intuição, o leitor pode sentir mais ou menos do que o autor, dependendo de sua riqueza interior (DOURADO, 1969, p. 6).

No *Dicionário de mitos literários*, Pierre Brunel destaca que a imagem como linguagem figurada não pode ser desvinculada das figuras de retórica e, uma vez identificada a função da imagem como mito e do mito como imagem, esta é "submetida a transformações e contaminações que definem sua natureza estratificada", produzindo "fábulas" que "são sua descrição ou sua simplificação" e, sob a forma de novos relatos, aparece como se fossem metáforas. A presença dessas imagens faz do texto um "simulacro de uma imagem para deixar ver o que o relato sugere apenas por meio da sucessão de acontecimentos e ações" (BRUNEL, 1998, p. 488).

Em *O risco do bordado*, Autran usa a sugestão derivada da linguagem figurada – o que ele chama de símbolos literários – para compor suas personagens femininas. O escritor explica que em seu processo de elaboração, apesar de serem solitários, seus personagens não existem sozinhos; eles se intercomunicam subterraneamente mesmo sem se falarem, se verem ou se conhecerem, formando, inconscientemente, um conjunto, "uma unidade subliminar do livro". Essa relação ocorre em função do que o autor chama de "fusão interior, o chão da alma comum dos personagens" (DOURADO, 1973, p. 107) que são elaborados para garantir a arquitetura do romance.

Tal "unidade subliminar" é visível quando observamos a forma como as personagens são compostas por características que fazem com que as mulheres tenham ligação umas com as outras, como a cor da pele e dos cabelos, os cheiros, algumas partes do corpo, roupas, gestos, atitudes. A partir desses elementos, o autor, em nossa

análise, cria metáforas, metonímias, prosopopeias e alegorias para montar um mito da mulher mineira, sob a sua perspectiva masculina.

2.2 Metáforas sinestésicas

Todas as mulheres do romance têm alguma ligação com o protagonista João, seja pelo parentesco ou pelo desejo. E a partir da definição dos blocos temáticos (lírico, bíblico e mítico) – onde Autran utiliza as imagens que vão compor as suas personagens – e com base nos símbolos, nas metáforas que trazem a mistura dos sentidos, e no que eles representam no contexto da narrativa (do início à primeira metade do século XX), analisaremos as representações do feminino e como os aspectos inerentes aos estudos de gênero estão presentes na construção das mulheres de *O risco do bordado*.

O primeiro bloco (lírico) – onde o autor usa a técnica rememorativa e posiciona João como personagem principal – retrata a formação, a infância e a adolescência do protagonista, suas experiências e descobertas: a literatura, as amizades, os segredos da família, o desejo, o sexo, e também os preconceitos, as proibições e interdições. E é nele que aparecem as prostitutas. Para o menino, essas mulheres "famosas" eram como ninfas, que viviam uma vida mítica, em seu templo proibido, a Casa da Ponte, onde, de noite, "à luz de candeias volantes, saíam a cantar pelos bosques", mas também, quando saíam na rua, "à luz do dia", perdiam, momentaneamente, "muito da legenda dourada" (DOURADO, 1999, p. 10), ficando expostas aos olhares e ao julgamento da sociedade.

Essa imagem idílica e idealizada estará sempre em contraponto e, ao mesmo tempo, em convergência com a imagem das outras personagens que também povoam os sonhos de João. Se, por um lado, "elas eram a chaga, o pecado, a perdição de Duas Pontes" (DOURADO, 1999, p. 10) – odiadas pelas senhoras casadas, humilhadas e subjugadas pelos homens – por outro, representavam para João a alegria, "a mistura confusa de cores, cheiros, risos e falas", todas numa festa fantástica, "ninfas em concílio, liturgia, pura dança" (DOURADO, 1999, p. 28-29). Na imaginação do menino, eram elas as detentoras das características femininas essenciais a toda mulher: luminosas, coloridas, alegres, cheirosas, bonitas, mesmo diante da realidade matutina e sem brilho das pernas raspadas, do sovaco azul manchado de talco, da falha do dente.

Porém, essa é uma visão da qual o narrador não compartilha mais totalmente, já que a história é contada (relembrada) pelo João adulto, escritor, que volta à sua cidade natal.

A habitante mais nova da Casa da Ponte, Teresinha Virado, é a primeira musa de João, a imagem primitiva do desejo, confundindo-se com a imagem das outras mulheres que também povoam as lembranças do narrador: Margarida, Valentina, Gilda. Considerando seu método de trabalho, entendemos que, na elaboração das personagens femininas, o autor reuniu, em *O risco do bordado*, metáforas, imagens, símbolos, sentidos dentro do que Fábio Lucas chama de "constelação de mitos"[23] (descrição da qual Autran gosta muito).

"Os dedos de Teresinha Virado nos meus cabelos, de repente lembrei aquele cheiro quente que agora às vezes ainda me varava as noites e me encharcava a alma, mesmo depois de tanto tempo – era só lembrar" (DOURADO, 1999, p. 75). O perfume da prostituta se torna um mito[24], na concepção de Roland Barthes, na medida em que o cheiro de Leite de Rosas que ela exala volta à memória de João toda vez que ele sente desejo por uma mulher – para ele, todas as mulheres que deseja cheiram a Leite de Rosas ou a Teresinha Virado:

> cheirou a camisa, cheirou o próprio corpo, cheirou as mãos. Um cheiro de água-de-colônia que fazia lembrar a alfazema da roupa de cama, só que mais grosso, mais oleoso, mais estridente. Um cheiro de Leite de Rosas, que Teresinha Virado passava nos sovacos raspados, nas pernas lisinhas. Um cheiro de carne quente e úmida. Um cheiro que ele nunca tinha visto em ninguém. Um cheiro estranho e penetrante, que não saía nunca, por mais que lavasse. Um cheiro que ficaria para sempre cheiro de mulher (DOURADO, 1999, p. 30).

Essas imagens sinestésicas aproximam e ao mesmo tempo diferenciam as mulheres, colocando-as em seus devidos lugares: mulheres da vida e mulheres respeitáveis, de bem. A água de colônia e a alfazema lembram a mãe, Gilda, tia Margarida e até vovó Naninha. É o cheiro doméstico que purifica; a lavanda que perfuma a roupa de cama lavada e guardada na canastra; o cheiro antiséptico do sagrado

[23] DOURADO, 1976, p. 29.

[24] De acordo com Barthes, "cada objeto do mundo pode passar de uma existência fechada, muda, a um estado oral, aberto à apropriação da sociedade, pois nenhuma lei, natural ou não, pode impedir-nos de falar as coisas" (BARTHES, 1972, p. 131). Assim ocorre com o Leite de Rosas, apresentado como um mito em *O risco do bordado*. O perfume ganha um novo significado, uma nova apropriação dada por João, no caso, desejo ou a lembrança da primeira mulher por quem ele sentiu desejo, Teresinha Virado.

lar. Um aroma que faz lembrar que o casamento e a maternidade são as únicas possibilidades de uma mulher ser feliz e completa.

Já o cheiro do Leite de Rosas é barato, mundano, lembra Teresinha e suas colegas e também Valentina – não porque a jovem seja uma "mulher da vida", mas porque pertence a uma classe social mais baixa, é uma artista de circo, que também precisa se perfumar e se maquiar para trabalhar à noite no trapézio: "além do cheiro quente, Valentina também cheirava a Leite de Rosas, com certeza tinha passado por causa do suor do exercício" (DOURADO, 1999, p. 75). Por ser diferente das mulheres da Casa da Ponte, e também da mãe e da tia de João, Valentina fica entre os dois lugares, cheira tanto a Leite de Rosas quanto a hortelã pimenta – planta aromática, refrescante, estimulante, de uso medicinal, terapêutico e culinário:

> eu só vivia aqueles olhos afogueados, brilhosos, risonhos, aquela pele pintadinha, o cheiro de hortelã pimenta ainda no nariz, os cabelos-de-fogo esvoaçando no vôo dificílimo do trapézio [...] na companhia de outros seres alados, impossíveis e vertiginosos da minha vida (DOURADO, 1999, p. 76).

Emília Viotti da Costa relata que, com o desenvolvimento do capitalismo no Brasil, "a independência e a autonomia das mulheres cresceram dentro da teia patriarcal, pois elas tiveram que lutar não só contra os fatores externos que as tolhiam, mas contra os sentimentos contraditórios gerados pela liberdade" (COSTA, 2007, p. 501). Ou seja, ao mesmo tempo em que as mulheres "ganhavam espaço no âmbito público, a sociedade, através da Igreja Católica e das normas culturais tradicionais, criavam obstáculos para essa transformação" (COSTA, 2007, p. 501). Como jovem de classe baixa e órfã, Valentina precisava trabalhar para sobreviver e, ainda, tinha que lutar contra um triplo preconceito: o de ser mulher, pobre e artista mambembe, facilmente confundida com as "mulheres fáceis". E foi justamente aproveitando-se dessa fragilidade da menina valente, alegre e tão livre, que João, ao fazer amizade e passear com ela pela cidade, espalhou entre os amigos a mentira de que os dois tinham feito de tudo: "às vezes sentia um certo remorso de estar difamando Valentina. Mas consolava dizendo que nada daquilo prejudicava Valentina, amanhã ela ia embora [...]. Menina de circo, de uma certa maneira era filha do mundo, pasto para ruminações de toda gente" (DOURADO, 1999, p. 85).

O texto traz ainda o cheiro da carne quente e úmida das mulheres. Um odor forte, oleoso, que simboliza o encontro de todos os outros cheiros, a mistura do mundo dos sonhos com o da realidade nua e crua; o cheiro que faz lembrar as experiências palpáveis do menino com estas mulheres: a visita à Casa da Ponte e o momento em que ele toca em Teresinha Virado; o beijo que não conseguiu roubar de Valentina, o contato com os joelhos da tia por debaixo da mesa. Um cheiro que provoca euforia e angústia, prazer e dor, como uma "força diabólica que habita no corpo do homem"[25], evocando os seus pequenos, mas inesquecíveis, pecados da carne.

2.2 Metonímias eróticas

No "chão de alma" que dá unidade às personagens femininas, verificamos o uso de outras imagens significativas, metonímias eróticas – cores, partes do corpo, assessórios do vestuário – que o autor usa para formar aquela mulher imaginária, composta pelas várias mulheres que João desejou. Teresinha Virado "espalhava a sua alegria impura e pecaminosa" na alma do menino e caminhava com "os passos macios da dança, o roupão brilhoso, as ramagens coloridas, os joelhos" (DOURADO, 1999, p. 17), tinha a pele "brandamente branca" (DOURADO, 1999, p. 15). A prostituta representa para João a luz, a alegria; a imagem mitológica da deusa do amor e a imagem cristã, da pecadora. Por outro lado, Teresinha tem a pele branca como a de Gilda (mãe de João), em toda a "sua pureza, na sua brancura, na sua santidade" (DOURADO, 1999, p. 23), e de tia Margarida, "que era a própria brancura, aquele corpo branco, molhado de banho, recendendo brilhoso" (DOURADO, 1999, p. 147-148)

Consciente ou inconscientemente, o autor promove uma inversão interessante dos símbolos culturais da sociedade tradicional cristã e pós-patriarcal em que se ambienta a narrativa. Não se trata do branco que simboliza pureza, inocência, paz, limpeza, mas um branco mitológico, que remete à morte, ao sacrifício. Talvez, também por ser a soma ou a ausência de todas as cores, o branco que reveste as mulheres é o mesmo que reflete todo conflito que elas carregam: santas e pecadoras, vida e morte, liberdade e submissão, repressão e prazer. À noite, Teresinha é uma ninfa, uma deusa do sexo e, à

[25] CHAVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 11ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997, p. 187.

luz do sol, é apenas mais uma "mulher da vida", segregada, pecadora, subjugada. Apesar de fazer "da prática sexual meio de vida e exercício de liberdade", a prostituta não é totalmente livre, pois, segundo Cláudia Maia, assim como o da mulher casada, o seu corpo já não lhe pertence mais, e sim, aos clientes que pagam para usá-lo (MAIA, 2011, p. 275).

Margarida, personagem que aparece em todo o romance, com destaque no bloco bíblico, é o avesso de Teresinha Virado ou poderia ser a imagem da prostituta invertida no espelho. A "moça velha" vive enclausurada em sua solterice: "era uma dedicação erradia, ansiosa, sem encontrar desaguadouro. Sem amor, [...] os olhos agudos ou vagos boiando às vezes em névoas distantes, era uma sombra leitosa que vagava de mansinho pelos corredores, pelos quartos, pelas salas, pela vida" (DOURADO, 1999, p. 151-152). Mas ao mesmo tempo, a tia de João não consegue esconder, aos olhos dele, sua sensualidade transbordante e as suas maneiras subjetivas de extravasar e de controlar suas emoções, como a histeria[26], a gagueira, o choro sem lágrimas, as divagações, o encontro dos joelhos por baixo da mesa, a leitura sempre do mesmo livro, o jogo de paciência, o esforço em criar uma aparência de tia velha.

Por ser refém de uma sociedade que considera as solteiras mulheres mutiladas, incompletas e, conforme Maia, inferiores na hierarquia do gênero, "pois não possuem os elementos que constituem a 'verdadeira mulher' e que as tornam inteligíveis dentro do código patriarcal" (MAIA, 2011, p. 22) – como ser esposa e mãe – Margarida lembra a figura mitológica de Perséfone – mulher de Hades, que foi raptada, presa e condenada a viver no mundo subterrâneo como sua esposa. A deusa dos mortos é retratada na mitologia com uma pele tão branca quanto a de um morto, e com os cabelos negros, assim como a tia no romance: "os cabelos mais pretos porque molhados, ainda pingando água do banho, o roupão solto sobre os ombros, os seios eram duas verrumas de dor, o ventre tumidamente branco: a nudez que ele menino vislumbrara de supetão" (DOURADO, 1999, p. 148).

[26] De acordo com Cláudia Maia, em *A invenção da solteirona*, o casamento, ou a prática sexual eram considerados um remédio para aliviar as solteiras de males provocados pela vida celibatária – um verdadeiro paradoxo, pois, se para serem honradas, as mulheres tinham que ser virgens, ao mesmo tempo, a castidade permanente provocava desvios na natureza feminina, como frigidez, nervosismo, dores de cabeça, calores, mau-humor, irritabilidade, ataques histéricos – sintomas que foram produzidos por médicos e psicólogos do século XIX, para caracterizar o corpo doente das solteironas (MAIA, 2011, p. 278).

Ciente de seu incesto com o sobrinho, Margarida, em sacrifício, se pune, fechando-se ainda mais, voltando-se para a Igreja – lugar onde antes, como forma de transgressão, não frequentava, "obrigação" que não cumpria. Ela enlouquece e, enfim, cumpre o seu destino de "solteirona", esse sujeito, segundo Cláudia Maia, "marginal e outrificado" (MAIA, 2011, p. 24), uma "aberração social". De acordo com Maria Lacerda, a solteirona e a prostituta são sofredoras e insatisfeitas, igualmente ludibriadas e exploradas, são "dois tipos marginais, mas estruturais que asseguravam a existência, a hegemonia e a estabilidade da 'esposa/mãe feliz', o tipo idealizado e tornado padrão a ser seguido" (In: MAIA, 2011, p. 277).

Já Gilda, por ser mãe de João, é vista por ele com os olhos cristãos, como uma santa, uma mulher que fica vermelhinha e se encolhe toda só com um leve toque da mão do marido sobre seu ombro; esposa submissa, repetidora da conformidade da mãe, de sua subserviência em relação ao marido, de saber direitinho qual é o seu lugar. Gilda, assim como vovó Naninha, legitima a ordem estabelecida pela sociedade falocêntrica. Mas por ser irmã de Margarida, ela também carrega a face do incesto. Sua pureza branca não deixa João esquecer o pecado cometido com a tia. Então, as representações da mãe perpassam as representações das outras mulheres, aproximando-se da imagem de Jocasta – mãe-esposa do próprio filho: "num só medo, num só remorso, numa só dor. Era a mãe no roupão de ramagens de Teresinha Virado, a Casa da Ponte. A mãe saindo do banho diante dos olhos do menino assustado" (DOURADO, 1999, p. 159).

A cor branca das três mulheres nos permite verificar, ainda, a predominância de personagens de pele branca na narrativa, confirmando os dados apresentados por Regina Dalcastagnè, no estudo sobre as representações das mulheres no romance brasileiro contemporâneo. De acordo com a pesquisadora, 72% dos autores analisados são homens e 79,8% das personagens (homens e mulheres) são brancos, 81% heterossexuais e, 82,9%, ricos ou de classe média[27].

A cor dos cabelos é outro elemento que diferencia as três mulheres, mas que também ajuda a completar a imagem do mito. Teresinha é loira, como a deusa Vênus, que irradia luz e desejo, os cabelos louros mansos, "os cabelos soltos eram mesmo de um louro lustroso. Mas nunca podia imaginar aquela cor de ouro pálido, os cabelos

[27] A pesquisa *Uma voz ao sol: representação e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea*, realizada por Regina Dalcastagnè, contemplou 389 romances da literatura brasileira, escritos entre 1965 e 2004 (DALCASTAGNÈ; VASCONCELOS LEAL, 2010).

tinham um brilho fugidio onde a luz brincava" (DOURADO, 1999, p. 28). Valentina é ruiva, a imagem da jovem determinada, demoniacamente desembaraçada, com o rosto cheio de sardas, tão diferente das outras meninas da cidade, com seu cabelo cor de cobre, que lembra também o brilho da prostituta: "eu começava a criar um novo sonho, um novo mito para meu consumo diário" (DOURADO, 1999, p. 75).

E Margarida, com seus cabelos pretos, em contraste com a pele branca: "a camisola de rendas abotoada até o pescoço, as mangas compridas. Toda branca ela parecia mais branca do que realmente era. Os cabelos compridos, soltos e pretos, lustrosos, brilhavam, caindo em ondas sobre os ombros" (DOURADO, 1999, p. 171). Até na aparência ela é só extremos: a pureza e o pecado, a luz e a escuridão, a volúpia e a interdição, o prazer e o sacrifício, a imagem pública de "tia velha" e a da jovem mulher que se despe na reserva do seu quarto. As três são descritas com os cabelos soltos no ombro, uma visão que, segundo o *Dicionário dos símbolos*, representa uma das principais armas da mulher, "um sinal da disponibilidade, do desejo, da entrega [...]" (CHAVALIER; GHEERBRANT, 1997, p. 155).

As figurações de Teresinha, Valentina e Margarida se unem também pelas partes do corpo que ficam à mostra ou que se revelam subitamente ao jovem João, e pelas roupas e assessórios erotizados pela imaginação do narrador, que se juntam nos devaneios mais profundos do menino: "de agora em diante Teresinha Virado vinha de roupão vermelho, deixando aparecer quando andava as chinelinhas de pano, os pompons de lã cor-de-rosa" (DOURADO, 1999, p. 30).

Gilda não poderia nem imaginar que o filho estivera na Casa da Ponte e tocara os pés de Teresinha Virado, que vira suas coxas brancas, seus joelhos e sentira o seu cheiro de mulher: "as coxas lisas, redondas, que de repente engrossavam bem em cima no escuro: quando ela cruzou as pernas estendendo o pé para ele calçar o sapato. No joelho gordinho uma cicatriz em formato de lua crescente" (DOURADO, 1999, p. 29). João também se perde ao ver Valentina, com seu maiô prateado e justo, "as coxas brancas, adivinhava a dureza dos seios do tamanho de um limão graúdo, já começando a tomar feitio de mulher", a jovem que o fazia lembrar-se da outra: "eu pensava numa porção de coisas, pensava em Teresinha Virado de repente de noite, podia agora juntar as duas" (DOURADO, 1999, p. 73).

E, por fim, a imagem de Margarida se une à das demais. Primeiro, pelas sensações do encontro de suas carnes por debaixo da mesa, durante o jogo de paciência: a pressão do joelho dele na coxa dela, que aceitou a provocação, mantendo-se na mesma posição, como que esperando as investidas do sobrinho. Depois, pela visão inesperada de Margarida nua na janela do quarto, iluminada por um halo de luz, fazendo-o voltar à origem de seu mito de mulher, e a misturar cheiros, cores, roupas e corpos: "queria ser surpreendido pela visão que sempre sonhou, que sempre temia. As ramagens de um roupão de cetim, um roupão vermelho, as chinelinhas cor-de-rosa, os cabelos pingando água de banho" (DOURADO, 1999, p. 172). Porém, esta última visão da tia nua tem o peso da dor, da culpa, pois ela representa uma das sete jovens que se sacrificaram para que ele, o touro virgem, se tornasse homem[28].

2.3 Prosopopeias alegóricas

O roupão de cetim e o cheiro de Margarida se confundem com o roupão de ramagens e o cheiro de Teresinha Virado, que, por sua vez, lembram as ramagens farfalhantes e o cheiro resinoso das mangueiras da Casa da Ponte: "as ramagens da mangueira velha na janela, balançadas pelo vento, os cachos floridos. Era tempo de mangueira dar flor, sentiu o cheiro meloso da resina" (DOURADO, 1999, p. 26). Autran também utiliza imagens, prosopopeias, fazendo um paralelo entre as prostitutas e o sobrado onde elas vivem e "ganham a vida".

Como as prostitutas, essas mulheres segregadas e desprezadas nas ruas da cidade, a Casa da Ponte é isolada, distante, escondida dos olhos dos moradores. O sobrado também repousa durante o dia: "as sombras germinavam, o sobrado crescia branco. Uma boca gigante que de repente podia se abrir, o casarão caiado de branco. As janelas

[28] Autran usa o mito do Minotauro para simbolizar o que chama de "retrato do artista jovem ou a sua educação sentimental": o monstro metade homem, metade touro, nascido da união de Pasífae, mulher de Minos (rei de Creta) com o touro presenteado por Poseidon, é aprisionado no labirinto construído por Dédalo. "Como castigo pela morte de seu filho Androgeo nas mãos dos atenienses, Minos impõe a Atenas o tributo anual de sete moços e sete moças à fúria do Minotauro" (DOURADO, 1976, p. 144). No romance, João é o jovem touro que se torna homem quando vê tia Margarida nua e tem sua primeira experiência erótica ("O salto do touro"). Margarida, por sua vez, depois de se deixar ver nua sob a luz do luar, como sacrifício ou penitência, se entrega à vida religiosa que antes renegava. A jovem virgem (e solteira) se converte e passa a se vestir como uma viúva, sempre de preto, com o véu sobre o rosto e o livro de reza nas mãos, se privando dos pequenos e poucos prazeres que tinha antes, como o jogo de paciência e a leitura de um único livro – hábitos que a fazem lembrar-se do sobrinho e do incesto, do grande pecado que cometeu.

verdes fechadas, as pálpebras pesando de sono" (DOURADO, 1999, p. 25). Mas à noite, sob as luzes coloridas, a casa de reboco branco se transforma em um templo fantástico, onde ninfas lindas e diáfanas, cheias de vida, dançam e prometem o "céu" ou o "inferno":

> o mundo fechado, o reino proibido. [...] o casarão prenhe de segredos, suspenso em sortilégio, as janelas acesas durante quase toda a noite – luzes vermelhas e azuladas – o casarão prenhe de segredos jamais revelados povoava feito uma girândula de muitas cores a insônia do menino (DOURADO, 1999, p. 9).

E quando João finalmente consegue entrar naquele casarão tão sonhado, decepciona-se com a decadência da construção, dos móveis, com o aspecto desbotado de tudo ao redor: "o assoalho de grandes tábuas largas e secas, lavadas [...] o teto de madeira pintada, o lustre de quatro braços, os abajures de papel crepom desbotado, sujos de mosca, que cobriam as lâmpadas" (DOURADO, 1999, p. 26) – mesma sensação que o menino tem quando vê as prostitutas à luz do dia, sem maquiagem, apagadas, vulgares, decadentes.

As prosopopeias também são usadas pelo autor como alegorias[29], principalmente para destacar tanto características pitorescas quanto para ironizar e criar caricaturas das personagens. Teresinha e as mulheres da Casa da Ponte, quando saíam pelas ruas da cidade "espairecendo a modorra, gatas na tarde" (DOURADO, 1999, p. 10), andavam remexendo os quadris cheios, provocando o desejo e a chacota dos homens, a ira, o ressentimento e o desprezo das mulheres. Em oposição à sexualidade exacerbada das prostitutas, numa descrição até carinhosa, João compara o pudor e o recalque da mãe, quando tocada pelo marido, a um bichinho acanhado: "ela encolheu toda – um tatuzinho, abaixou os olhos, vermelhinha, que nem ela tivesse feito uma coisa muito indecente" (DOURADO, 1999, p. 23). Como um tatuzinho, ela se esconde, reprime seus sentimentos e desejos, não se permite sentir prazer. Esse comportamento tímido e

[29] Para Autran, a diferença entre símbolo e alegoria corresponde à diferença definida pelo princípio romântico, "no mesmo sentido em que Coleridge, os ingleses passaram a distinguir imaginação de fantasia" (DOURADO, 1976, p. 89). O autor entende que a alegoria é a mera tradução de ideias abstratas, e que o símbolo parte sempre de imagens poéticas para construir a sua significação final. Dessa forma, Autran acredita que "num símbolo há dissimulação e revelação: através do silêncio e da fala, agindo juntos, surge um duplo significado. Que o significado do não-discursivo é menos secular do que transcendental é imediatamente aparente. No símbolo há sempre mais ou menos diretamente alguma relação do infinito; o infinito é feito para se fundir com o finito, para se tornar visível. Seja extrínseco (arbitrário ou convencional), intrínseco (artístico) ou divino (religioso), o símbolo revela a eternidade através do tempo" (DOURADO, 1989, p. 6).

quase asséptico de Gilda reforça a ideia disseminada, sobretudo pela Igreja Católica, de que o sexo no casamento é, como sublinha Maia, "a forma mais 'civilizada' de regular as relações entre os sexos, ou seja, proporcionar a sexualidade prescritiva e reprodutiva dentro de uma família conjugal que, como assinalou Foucault, foi a permutadora entre a aliança (matrimônio) e a sexualidade" (MAIA, 2011, p. 122-123).

Em todo o romance, aparecem duas personagens negras e uma mestiça: a preta Milurde, empregada da casa dos avós de João; a negra, sem nome, também empregada, mas da Casa da Ponte; e Vitoriana, esposa de Teodomiro, o irmão bastardo de vô Tomé. A primeira não tem voz nem ação na história, é representada como uma quase escrava, que vivia entre os patrões na casa grande: "mesmo a preta Milurde vinha e puxava uma cadeira, um pouco mais recuada é verdade, e ficava à sombra da família, esperando a ordem de vovó Naninha que perguntava a vovô Tomé se ele já queria a água quente para o banho dos pés" (DOURADO, 1999, p. 149). A segunda é retratada alegoricamente por João e Zito, quando na ida à Casa da Ponte: "a porta se entreabriu, e uns olhos esbugalhados e amarelos de preta rebrilharam lá dentro. Quem taí, perguntou a voz meio grossa. [...] O budum ardido da preta ficou zunindo no ar" (DOURADO, 1999, p. 25). A voz do narrador sintetiza a visão preconceituosa que os dois meninos têm a respeito da mulher negra, pobre e doméstica, representando-a por meio de alguns traços caricaturais que acentuam e exacerbam a sua negritude. E Vitoriana cumpre o papel de mulher casada, submissa ao marido e ao sogro, mas, por ser pobre e mestiça, só não é inferior a Margarida, pois, como vimos, a solteira é a última mulher da hierarquia do gênero.

Liduína Maria Vieira Fernandes, em estudo sobre as representações de personagens negras nas obras de Autran Dourado, ressalta que o autor, além de associá-las algumas vezes a animais, endossa, em seus textos, "os valores defendidos por uma gama de escritores que o antecederam. É reveladora dessa atitude a presença na sua obra de estereótipos construídos segundo os moldes como a sociedade da época lidava com os descendentes de escravos" (FERNANDES, 2006, p. 192). Por outro lado, a pesquisadora observa que o autor foge à imagem presente na literatura tradicional, que retrata a negra como uma mulher sensual e altamente sexualizada.

Mas é dona Pequetita quem vai ser representada de forma mais alegórica e caricatural entre as mulheres do romance. Para ressaltar o gênio difícil, o ciúme cego, a

frieza, a dissimulação e o poder da matriarca, o narrador (que ora é o bisneto João, ora o filho Tomé) usa diferentes imagens para descrevê-la: era brava como uma onça, e "qualquer coisa que ela repousasse os olhos ficava lhe pertencendo, e era um pertence guardado a sete chaves, com unhas e dentes, feito assim uma loba de cria nova. A mãe era uma pedra-ímã, puxava para si todas as migalhas" (DOURADO, 1999, p. 119). Fisicamente, "tinha uns olhos azuis de conta muito vivos, entre boneca e coelho, piscava por qualquer coisa" (DOURADO, 1999, p. 119) e era a própria caricatura (ou o estereótipo) da "mulher-macho", que tinha poder dentro e fora de casa, dominava completamente o filho Tomé, sem demonstrar qualquer carinho por ele nem pelo marido, como se fosse seca por dentro: "com os anos ela foi criando uma sombra de bigode debaixo do nariz, uns fios de barba soltos no queixo, diziam que dos ovários, ela vivia tomando remédio de flora, beberagens de ervas" (DOURADO, 1999, p. 119) que mandava buscar na fazenda que tanto detestava.

No entanto, a representação da mulher-macho configura o preconceito do narrador, que não compreende o comportamento ativo de dona Pequetita. Como ela foge ao modelo de submissão esperado pelos homens, o narrador a deprecia, masculinizando-a por meio do bigode e da barba, a fim de conduzir o leitor a julgar que essa mulher está fora do gênero. Pequetita também é descrita como uma pessoa fria, que não possui a docilidade e o carinho que uma mãe deve ter. Essa característica afasta ainda mais a bisavó de João do padrão feminino convencional, segundo o qual toda mulher deve ter o instinto maternal como prerrogativa, representando-a, portanto, como uma "megera", uma desalmada.

No terceiro e último capítulo, analisaremos a construção da subjetividade das mulheres e dos homens representados por Autran e das relações entre eles, considerando que a narrativa se passa na fictícia Duas Pontes, entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX – período marcado pelos vestígios de um patriarcado decadente e pela vigência de uma sociedade moderna, burguesa. Discutiremos, ainda, como o autor desconstrói os mitos da mulher e do homem, erguidos pelo protagonista quando menino e desfeitos sob o olhar do João adulto.

Figura 7: Canastra do bisavô de Autran (José de Almeida Freitas), com as iniciais (J.A.F.), gravadas na tampa. O móvel, que inspirou o nome da personagem da novela *Uma vida em segredo*, Gabriela da Conceição Fernandes, a Biela, fica na sala do apartamento do autor, no Rio de Janeiro (Foto tirada e cedida por Osmar Pereira Oliva).

Capítulo 3

AS TRAMAS DO BORDADO: as relações de gênero no romance

> *Uma coisa é certa: todos esses livros narram a minha história pessoal, suas personagens são eu mesmo, mesmo as femininas. [...] Na verdade, todo romancista é mais ou menos andrógino.*
>
> Autran Dourado[30]

No capítulo anterior, vimos que Autran utilizou figuras de linguagem ou símbolos literários para representar as personagens femininas de *O risco do bordado* e, a partir de elementos como cor da pele e dos cabelos, cheiros, algumas partes do corpo, roupas, gestos e atitudes criou, sob seu ponto de vista masculino, um mito da mulher mineira, composto por características comuns das diferentes mulheres que marcaram a infância e a adolescência do protagonista João.

Neste terceiro capítulo, analisaremos as construções de gênero presentes no romance, observando a elaboração da subjetividade das personagens femininos e masculinos e de que forma o autor representa as relações entre eles, considerando o contexto histórico-social da narrativa. Além disso, veremos que, ao mesmo tempo, por meio de seus narradores, o escritor mineiro ergue e desconstrói mitos de maneira totalmente intencional, como podemos perceber no depoimento abaixo, concedido à Maria Eneida de Souza, em 1996:

> há duas Minas, duas vertentes principais mineiras na minha obra [...] Quis fazer um painel da decadência de Minas Gerais. A segunda vertente é uma história inventada, uma espécie de autobiografia imaginária, dos mitos que povoaram a minha infância e adolescência mineiras. Esses mitos todos eu fui destruindo ou tentando destruir, mas que me assaltam e continuam alimentando o meu inconsciente, através do qual eu procuro revivê-los e analisá-los, não freudianamente, mas de uma maneira plástica, artística (In: SOUZA, 1996, p. 33)

[30] In: SOUZA, 1996, p. 34.

3.1 Do sexo ao gênero

> *Na verdade, somos todos andróginos, porque os humanos são bissexuados, em vários planos e em graus diferentes. Masculino e feminino se entrelaçam em cada um de nós, mesmo se a maioria das culturas se deleitou em nos descrever e nos querer como sendo inteiramente de um sexo.*
>
> Elizabeth Badinter[31]

A ideia de que nossa identidade masculina ou feminina é determinada pela cultura e não pela natureza é muito recente. Segundo Heloísa Buarque de Hollanda, "ainda que o feminismo como ideologia política possa ser identificado desde o século XIX, é nestas duas últimas décadas [1980 e 1990], [...] que o pensamento feminista surge como novidade no campo acadêmico e impõe-se como uma tendência teórica inovadora" (HOLLANDA, 1994, p. 7). Desde então, diversas correntes têm questionado o modelo binário e hierárquico que até hoje tem guiado homens e mulheres ao longo dos séculos. Esse sistema, segundo Teresa de Lauretis, é construído, mantido e difundido por mecanismos sociais e institucionais, denominados por ela de "tecnologias do gênero", como os meios de comunicação (televisão, cinema, imprensa, publicidade), imagens e narrativas culturais (literatura, música, artes plásticas), discursos dotados de autoridade (religioso, político, médico, científico, jurídico) e a sabedoria popular (senso comum).

Essas práticas discursivas criam representações e autorrepresentações de homens e mulheres delimitados pelo esquema binário, heterossexual e reprodutor; afirmam a condição "natural" de inferioridade da mulher em relação ao homem – cujo sexo lhe confere poder e autoridade –; consideram o espaço doméstico, o casamento e a maternidade como desejos e destinos "normais" do "ser mulher" e, ao mesmo tempo, traduzem corpos e identidades consideradas incompletas, incômodas, "anormais", quando estes não se encaixam no padrão convencional. Assim, as "tecnologias do gênero" constantemente atualizam a diferença entre os sexos na sociedade que, por sua vez, aceita, absorve e reproduz essa ideologia em seu cotidiano. Conforme Lauretis, esse processo é explicado por Michel Foucault, em *História da sexualidade*, onde o filósofo defende que a sexualidade, normalmente considerada natural, particular e

[31] BADINTER, 1986, p. 174.

íntima, na verdade, é construída na cultura para favorecer os objetivos políticos da classe dominante:

> a análise de Foucault se inicia a partir de um paradoxo: as proibições e regulamentações dos comportamentos sexuais, ditados por autoridades religiosas, legais ou científicas, longe de constranger ou reprimir a sexualidade, produziram-na e continuam a produzi-la, da mesma forma que a máquina industrial produz bens e artigos, e, ao fazê-lo, produz relações sociais (In: HOLLANDA, 1994, p. 220).

Por isso, a teórica feminista afirma que, para representar um outro tipo de sujeito – um sujeito múltiplo e não simplesmente dividido – e articular suas relações com um campo social heterogêneo, é preciso que o conceito de gênero não esteja preso à diferença sexual a ponto de se confundir com ela, "fazendo com que, por um lado, o gênero seja considerado uma derivação direta da diferença sexual e, por outro, o gênero possa ser incluído na diferença sexual como um efeito de linguagem, ou como puro imaginário – não relacionado ao real" (In: HOLLANDA, 1994, p. 208).

Inicialmente, o termo "gênero" foi usado pelas feministas para substituir o termo "mulheres", o que, segundo Joan Scott, gera um problema, pois as diferenças sexuais permanecem, já que essa utilização no estudo das relações sociais entre os sexos enfatiza que "o mundo das mulheres faz parte do mundo dos homens", e que "ele é criado nesse e por esse mundo" (SCOTT, 1995, p. 75). Como solução para evitar que os dois universos não sejam estudados separadamente, reforçando uma explicação biológica, a teórica propõe que o termo seja entendido como uma forma de indicar "construções sociais", ou seja, "a criação inteiramente social de ideias sobre os papéis adequados aos homens e às mulheres. Trata-se de uma forma de se referir às origens exclusivamente sociais das identidades subjetivas de homens e de mulheres" (SCOTT, 1995, p. 75).

Assim, "gênero" passa a ser compreendido como uma categoria social de análise imposta sobre o corpo sexuado, que oferece um meio de diferenciar a prática sexual dos papéis sexuais atribuídos aos homens e mulheres. A partir daí, Scott elaborou uma definição de gênero, dividida em duas proposições: a) "é um elemento constitutivo de relações sociais baseadas nas diferenças percebidas entre os sexos"; e b) gênero "é uma forma primária de dar significado às relações de poder", considerando que as relações sociais sempre correspondem "a mudanças nas representações do poder" (SCOTT, 1995, p. 86).

A compreensão do ser mulher e do ser homem vai muito além da identificação com as características físicas que diferenciam cada um, como os órgãos sexuais. O avanço das políticas e dos estudos feministas no Ocidente, associado aos trabalhos de especialistas de todas as ciências humanas proporcionou, de acordo com Elisabeth Badinter, uma "evolução dos valores, dos desejos e dos comportamentos do homem e da mulher", que estão "modificando a imagem que fazem de si mesmos e dos Outros" (BADINTER, 1986, p. 11). É um novo horizonte para o ser humano, que pode se libertar do destino dicotômico de ser apenas "o verdadeiro homem" ou "a verdadeira mulher" e, por isso, ter que aceitar as atribuições determinadas pelas diferenças biológicas e ocupar os lugares destinados a cada um deles na sociedade.

No entanto, Constância Lima Duarte observa que, apesar das inúmeras conquistas "nos campos do conhecimento e da vida social, persistem nichos patriarcais de resistência", como os salários mais baixos das mulheres e a "ancestral violência que continua sendo praticada com a mesma covardia e abuso da força física" (DUARTE, 2003/2004, p. 217). Esses reflexos de permanência da ideologia masculina são percebidos também na literatura, onde o número de escritoras ainda é bem menor em relação ao de escritores[32], e a maioria das representações são embasadas no modelo biológico.

É o caso de *O risco do bordado*. Mesmo considerando que, a partir dos anos 1970 (ano de publicação do romance), os estudos e as conquistas dos movimentos feministas – assim como dos movimentos anticoloniais, étnicos, de homossexuais e ecológicos – já estavam bem avançados, e discutia-se a questão da "alteridade", do "outro" (HOLLANDA, 1994, p. 8), as mulheres da fictícia Duas Pontes – donas de casa, mães, solteirona, prostitutas, artista –, assim como os homens, por terem sido construídas e representadas sob o ponto de vista masculino, conhecem apenas a ideologia da diferenciação sexual, herdada da sociedade patriarcal – uma estrutura fixa, originada das regiões onde foram implantadas as grandes propriedades produtoras de cana de açúcar e café, formada, segundo Mariza Corrêa, por integrantes que se substituem no decorrer

[32] De acordo com a pesquisa "A personagem do romance brasileiro contemporâneo", realizada por Regina Dalcastagnè, dos 389 romances estudados (escritos entre 1965 e 2004), 72,7% são de autoria masculina. Além disso, 62,1% das personagens são do sexo masculino, sendo que este dado sobe para 71,1%, quando isolados os protagonistas. Desses personagens escritos por homens, apenas 32,1% são femininos e 13,8% deles aparecem como protagonistas. De acordo com o estudo, porém, quando isoladas as obras escritas por mulheres, 52% dos personagens são do sexo feminino, desses, 64,1% são protagonistas e 76,6%, narradoras (DALCASTAGNÈ; LEAL, 2010, p. 47).

das gerações, sem que nada ameace sua hegemonia, e de onde nascem as relações sociais (CORRÊA, 1981, p. 6).

De acordo com Gilberto Freyre, é característica do patriarcado "o homem fazer da mulher uma criatura tão diferente dele quanto possível. Ele, o sexo forte, ela o fraco; ele o sexo nobre, ela o belo" (FREYRE, 1951, p. 253). Essa diferenciação justifica o chamado "padrão duplo de moralidade", que dá ao homem todas as liberdades, "limitando a mulher aos serviços e as (sic) artes domésticas, ao contato com os filhos, a parentela, as amas, as velhas, os escravos" (FREYRE, 1951, p. 254). Em *Sobrados e mocambos*, o antropólogo desenha um quadro da sociedade brasileira colonial e do Primeiro Império, sobretudo no Nordeste, analisando os costumes, comportamentos, hábitos alimentares, as moradias e o trabalho tanto dos senhores e sinhás de engenho e senhores e madames da burguesia emergente e urbana (moradores das casas grandes e dos sobrados) quanto dos escravos, libertos, mestiços, comerciantes, estrangeiros, prostitutas, brancas, negras, escravas e mulatas (moradores das senzalas, dos mocambos e cortiços).

Para o antropólogo, a mulher branca dos sobrados foi a que mais sofreu durante o patriarcado. Além de ser guardada como um bem, um objeto caro dentro dos sobrados mal iluminados, pouco ventilados, de estrutura vertical e, portanto, altos e úmidos, com péssimas condições de higiene, a mulher branca – seja da aristocracia, burguesia ou oligarquia dominante – era obrigada a deformar o corpo para atender aos padrões de beleza, feminilidade e seguir as tendências da moda europeia – eram jovens pálidas e artificiais em seus espartilhos sufocantes ou senhoras casadas, rechonchudas, ociosas, flácidas, com mais liberdade doméstica. Freyre observa que apesar de também enfrentarem a violência, a autoridade, o preconceito e os desmandos dos homens, as mulheres negras e mulatas – escravas ou alforriadas – tinham mais qualidade de vida do que as brancas dos sobrados e casas grandes, por terem hábitos alimentares e moradias mais adequados ao clima brasileiro. As mulheres que ficavam dentro de casa, cuidando dos filhos, gerenciando escravos e empregados, não podiam participar da vida pública, como os homens, e tinham o dever apenas de se dedicar à família e à Igreja – onde o confessionário era uma válvula de escape para as "pecadoras" e uma função de higiene ou "saneamento mental" (FREYRE, 1951, p. 254).

No entanto, Freyre destaca que, por outro lado, no início da colonização do litoral, houve um período de relativa indiferenciação nas relações de poder entre homens e mulheres, tendo mais liberdade de ação e realizando atividades criadoras, ou seja, saindo da reclusão do lar e tendo acesso ao espaço público masculino: "houve mulheres, sobretudo senhoras de engenho, em quem explodiu uma energia social, e não simplesmente doméstica, maior que a do comum dos homens" (FREYRE, 1951, p. 256). Essas mulheres, contrariando a ideologia patriarcal, tinham capacidade e inteligência suficientes para administrar fazendas, dirigir a política partidária da família, para lutar em guerras, exercendo o mando patriarcal com o mesmo vigor dos homens (FREYRE, 1951, p. 256-257).

Em seu estudo, Gilberto Freyre considera que a europeização da sociedade no século XIX foi um dos fatores que provocou a decadência do patriarcado no Brasil, assim como a abertura das famílias nobres para a realização de casamentos de suas filhas com mestiços ou homens de classe inferior. Mestiços e europeus, antes pobres, mas que enriqueceram com atividades como o comércio e a indústria, passaram a ser aceitos pelas famílias tradicionais – muitas delas, herdeiras de senhores de engenho decadentes, que trocavam suas filhas, sobrinhas, enteadas, irmãs e seus títulos de nobreza pelo dinheiro dos novos comerciantes de cor ou de classe antes consideradas inferiores. Não obstante, o surgimento de outras instituições e cargos de prestígio na sociedade, como o médico de família (que substitui o padre na tarefa de ouvir as confissões e "sanear" a mente das mulheres), o diretor de colégio, o delegado e o juiz também abalaram o poder do chefe de família patriarcal, que deixa de ser a única autoridade a ser obedecida (FREYRE, 1951).

Já na concepção de Mariza Corrêa, em "Repensando a família patriarcal brasileira" [33], a decadência da família patriarcal decorre da industrialização, que levou à ruína as grandes propriedades rurais. Assim, a estrutura que antes predominava é substituída pela família conjugal moderna ou burguesa – "típico produto da urbanização, reduzida ao casal e seus filhos" e que não tem mais no casamento a

[33] Em seu artigo, Corrêa aponta que o estudo de Gilberto Freyre sobre a família patriarcal brasileira apresenta alguns equívocos, por fazer um retrato polarizado do Brasil colonial, apenas sob o ponto de vista do dominador, colocando de um lado o senhor e do outro o escravo, desconsiderando a pluralidade social: "é então o contraste entre essa sociedade multifacetada, móvel flexível e dispersa, e a tentativa de acomodá-la dentro dos estreitos limites do engenho ou da fazenda: lugares privilegiados do nascimento da sociedade brasileira" (CORRÊA, 1981, p. 9).

manutenção de uma propriedade comum, mas "a satisfação de impulsos sexuais e afetivos, que na família patriarcal eram satisfeitos fora de seu círculo imediato" (CORRÊA, 1981, p. 6).

É preciso destacar, entretanto, que a configuração da sociedade mineira apresenta algumas particularidades em relação ao universo nordestino, pesquisado por Freyre. Em *Mitologia da Mineiridade*, Maria do Nascimento Arruda sublinha que é possível reconhecer duas dimensões temporais na história de Minas: a primeira corresponde ao apogeu da mineração, no século XVIII – período em que a riqueza das minas produziu uma intensa vida urbana e cultural pouco usual para os padrões de uma colônia –; e a segunda, abrange todo o século XIX e as primeiras décadas do século XX – quando a economia, em função do esgotamento da atividade mineradora, torna-se rural, transformando a fazenda no centro da vida, promovendo uma inversão urbana e impondo um ritmo lento, quase parado do tempo. De acordo com Arruda, haveria ainda uma terceira etapa, iniciada em meados do século passado, referente à industrialização do estado (ARRUDA, 1990, p. 135).

Desde a colonização, a literatura dos viajantes do século XVIII sobre Minas Gerais revela a imagem de uma terra plural, mas integrada, que carrega em si as diferentes partes do Brasil, conservando os traços da nacionalidade. Segundo Arruda, "perdurado o devaneio do ouro, criou-se uma soldadura entre as Minas e as Gerais, unidas no universo onírico, seduzidas por idêntico imaginário, capaz de evitar qualquer cissiparidade", como na história de Cervantes, "cujas personagens se complementam na diversidade" (ARRUDA, 1990, p. 120), encontrando um equilíbrio necessário a todos, e que é característica presente no imaginário do "ser mineiro".

A autora comenta que pensar o mineiro a partir da combinação Quixote e Sancho Pança "tem o condão de contemplar a todos, por ser suficientemente genérica" (ARRUDA, 1990, p. 120), pois o mineiro teria tanto a obstinação de Quixote quanto a ponderação de Sancho. A analogia reproduz uma sociedade harmoniosa, onde, de um lado estão aqueles que representam a nobreza e, do outro, o povo: "para o aristocrata Quixote a hierarquia constitui-se em valor inquestionável; já para Sancho, a ruptura da gradação social faria parte do seu universo" (ARRUDA, 1990, p. 121).

A mineira branca e nobre também é representada em termos cavalheirescos pela literatura de viajantes: "lindas Dulcinéias, recatadas e vivendo num estado de semi-

exclusão, ardorosamente defendidas e desejadas pelos homens". (BURTON, 1976, p. 323-324, *apud* ARRUDA, 1990, p. 58). Burton descreve a forma como as mulheres eram mantidas em casa. Dependendo do nível de instrução de cada família, o sistema de reclusão é mais ou menos rígido:

> nas famílias mais instruídas, a dona da casa e as filhas assentam à mesa com um estranho [...] Os homens protegem as suas mulheres de duas maneiras: ou como os orientais, afastando-as da tentação; ou como fizemos, expondo-as livremente, mas com a luz da publicidade voltada inteiramente sobre elas (BURTON, 1976, p. 323-324, *apud* ARRUDA, 1990, p. 276).

A beleza da mineira é bastante ressaltada nos relatos, como neste de George Gardner: "são as mais belas que já vi no Brasil" (GARDNER, 1975, p. 210, *apud* ARRUDA, 1990, p. 276), e no de Richard Burton: "não poucas possuem aquela beleza frágil, graciosa e delicada, que todos os estrangeiros notam nas cidades da união" (BURTON, 1976, p. 323-324, *apud* ARRUDA, 1990, p. 58). Porém, o aspecto físico não se assemelha ao tipo pálido e doentio descrito por Freyre, em *Sobrados e Mocambos*: "muitas das mulheres têm formas cheias e arredondadas, que chegam aos extremos mais tarde, tornando-as gordas, por vezes, excessivamente" (BURTON, 1976, p. 323-324, *apud* ARRUDA, 1990, p. 58). E John Mawe destaca a aparência saudável das moças: "quando entramos na casa, onde as moças apareceram com mais realce, eram sadias, de estatura mediana, o todo e os gestos extremamente graciosos" (MAWE, 1978, p. 118, *apud* ARRUDA, 1990, p. 276).

Já às negras e mestiças, escravas ou livres, sobretudo nas regiões mineradoras, cabia dividir com os homens ocupações como panificação, tecelagem, alfaiataria, e outras funções tradicionalmente femininas, como cozinheiras, lavadeiras, costureiras, doceiras, rendeiras e parteiras. Mas, de acordo com Luciano Figueiredo, em "Mulheres nas Minas Gerais", a presença mais efetiva da mulher, no século XVIII e início do XIX, foi no pequeno comércio (muitos deles dirigidos por mulheres), em atividades ambulantes ou em tendas (as chamadas "negras de tabuleiro")[34], com a venda de doces,

[34] Luciano Figueiredo explica que as "negras de tabuleiro" é uma designação dada às mulheres dedicadas ao comércio, que tiveram uma participação importante nas práticas sociais e econômicas da Minas colonial: "este expressivo espaço da participação feminina representou enormes inconvenientes diante dos poderes ordenadores da capitania", porque ao ajudarem no desvio do ouro extraído, reduziam a arrecadação do quinto. Além de vendedoras ambulantes, essas negras também serviam de disfarce para a prostituição, geralmente, exploradas por seus donos (FIGUEIREDO, 2000, p. 152-153). Porém, o autor

bolos, frutas, hortaliças, queijo, leite, secos e molhados; além da forte presença da prostituição na Minas colonial:

> um dos traços mais característicos da sociedade mineira, e que irá explicar a generalização da prostituição, decorreu da extrema mobilidade de contingentes dedicados à mineração. Para grupos de mineradores solitários e em permanente movimento na busca dos veios mais férteis, a constituição de laços familiares tornava-se pouco adequada. Minas Gerais pareceu constituir o território da prostituição colonial (FIGUEIREDO, 2000, p. 156).

Os prostíbulos ou "casas e alcouce" estavam presentes tanto nos núcleos urbanos mineradores quanto na periferia das vilas e de outras cidades mineiras. Esses estabelecimentos eram normalmente administrados por escravos ou escravas, exploradas econômica e sexualmente por seus proprietários. Figueiredo aponta, ainda, que os pesados impostos cobrados pela Coroa portuguesa representam outro fator que contribuiu para o empobrecimento das camadas sociais mais baixas, empurrando muitas mulheres para a prostituição – uma atividade altamente combatida pela Igreja e, ao mesmo tempo, "largamente disseminada e aceita pela cultura popular de Minas Gerais" (FIGUEIREDO, 2000, p. 155).

A mudança provocada pela transferência da base econômica da atividade aurífera para a agrícola acarretou, conforme Arruda, outras inversões: os escravos que antes trabalhavam na mineração foram para as lavouras mineiras e abasteceram outras províncias brasileiras com sua mão de obra; as populações que se concentravam nas regiões das minas se dispersaram para o interior; e, por a agricultura se tornar sua principal força econômica, a província assumiu uma condição auto-suficiente de produtos de primeira necessidade, tornando-se um "celeiro interior" (ARRUDA, 1990, p. 141).

A fazenda, porém, não era considerada um negócio, pois a produção era consumida localmente ou vendida em vilarejos vizinhos, o que gerou um grande contingente de força escrava, numa economia não exportadora, com pequeno grau mercantil. O cultivo e a exportação de café representavam o único ramo de alguma expressão na economia mineira. Ainda assim, a diversificada produção de alimentos de subsistência gerou um intenso comércio de cachaça, doces, queijo, algodão, milho, feijão, açúcar, aves, carne seca e, por meio de comerciantes e tropeiros, também eram

---

destaca que, se por um lado essas mulheres foram vítimas de um controle rigoroso, por outro, foram hábeis e engenhosas na busca de alternativas de sobrevivência para transgredi-lo.

comercializados gado, suínos, café, fumo, mandioca, farinhas, fubá, rapaduras, tecidos para outras regiões do país (ARRUDA, 1990, p. 146).

Em função do isolamento das fazendas, os proprietários tiveram que ensinar aos escravos ofícios e profissões como as de sapateiro, alfaiate, tecelão, serralheiro, pedreiro, lavrador, "cabendo ao fazendeiro o papel simultâneo de governador, juiz, médico e até mesmo padre (ARRUDA, 1990, p. 152). Dessa forma, os escravos eram melhor cuidados, com alimentação farta, com produtos das lavouras, dos pomares e hortas, e até mesmo carne cozida e toucinho. Mas havia também um grande número de livres brancos ociosos, que se recusavam a executar trabalhos considerados de baixo nível, exceto em sua própria terra.

Arruda afirma que a decadência, principalmente nas fazendas produtoras de café, por ser recorrente e manifestar-se em épocas diferentes, assolava a vida social da Minas do século XIX. "Os cafeicultores teriam usado a riqueza mirando a diferenciação social, [...] vivenciando, tal qual os proprietários das lavras, a glória fugidia dos tempos dourados" (ARRUDA, 1990, p. 187); suas fortunas não duraram mais que duas gerações e a opulência que favorecia o avô nem sempre chegava ao filho, e quase nunca ao neto, fazendo valer o ditado popular: "avô rico; filho nobre; neto pobre".

Assim, o apego ao passado e o culto à família tornaram-se uma maneira de manter a identidade e a lembrança de um tempo de glórias. Essa preservação do tempo anterior configura, segundo Arruda, uma das peculiaridades da sociedade mineira: "a permanência dos dias passados [...] demonstra a incapacidade da teia social de gerar novos projetos ou [...] a impossibilidade de uma classe social lidar, adequadamente, com a sua realidade e controlar, com mais segurança, as virtualidades futuras" (ARRUDA, 1990, p. 198).

O risco do bordado é ambientado em uma cidade fictícia do interior mineiro, de economia rural (cafeicultora), em uma época indefinida, que compreende o final do século XIX e meados do século XX. Na narrativa, alguns dados nos ajudam a identificar esse tempo mítico, como as referências ao coronelismo, aos jagunços, à fazenda, ao cabaré, ao trem, ao cinema, ao internato, ao circo, aos reclames das Casas Pernambucanas, à latinha de pastilhas Valda[35].

[35] A primeira loja das Casas Pernambucanas foi inaugurada em 1908, em Pernambuco. Mas foi a partir da década de 1930 que outras lojas começam a ser abertas em diversas cidades "recém-nascidas", motivadas pela criação das primeiras ferrovias brasileiras. Uma das inovações lançadas pela rede varejista foi fazer

No romance, a família de João da Fonseca Nogueira transita entre os dois modelos, patriarcal e burguês, não só em função do tempo – já que a história vai e volta do passado para o presente –, mas, também, pelo fato de ter personagens com estilos de vida rurais, como Zé Mariano, Teodomiro, Xambá e outros já incorporados na vida urbana, representantes de uma oligarquia decadente, no caso, o núcleo familiar de João – os avós Tomé e Naninha, tia Margarida, Dona Pequetita, Zózimo, Alfredo –, Valentina e as prostitutas.

Desobedecendo a ordem de leitura dos capítulos estipulada por Autran (vista no Capítulo I), abro a análise das relações de gênero no romance pelo capítulo V, "Assunto de Família" – história dos patriarcas, os bisavôs de João, Zé Mariano e dona Pequetita e que volta ao passado mais distante da família –, e não pelo capítulo I ("Visita à Casa da Ponte") – que seria, segundo o autor, a iniciação sentimental do protagonista.

3.2 Em nome da mãe

Considerando a estrutura do enunciado proposta por Autran em *Uma poética de romance*, o tema culpa é aquele que permeia todo o romance. E a origem dessa culpa está em "Assunto de família", nas relações entre pai (Zé Mariano), mãe (dona Pequetita) e filho (Tomé). O título já sugere o teor da história que se segue: um assunto íntimo, particular, que só deve ser discutido dentro de casa. Vale lembrar que Autran, na "planta baixa do livro", comenta que este capítulo estava planejado inicialmente para ser o sexto, e "O Salto do Touro", o quinto. Mas em função dos grupos temáticos, ele inverteu. Essa troca faz todo sentido, porque "Assuntos de Família" é o capítulo que explica a origem da culpa que atormentou Tomé por toda a vida. E o capítulo anterior, "As Voltas do Filho Pródigo", mostra Tomé já maduro, sofrendo com os problemas do filho esquizofrênico, Zózimo – uma espécie de pagamento pela culpa que surgiu no passado. No trecho abaixo, a narração em primeira pessoa de João é intercalada pela fala do avô Tomé:

> às vezes vovô Tomé achava que tio Zózimo tinha puxado ao pai dele, era muito parecido com *o* bisavô Zé Mariano. [...] Mas não, era cisma,

---

propaganda nos cinemas e circos. Já as pastilhas Valda, um dos primeiros produtos farmacêuticos industrializados do mundo, já eram importadas da França em 1925, mas só foram produzidas no Brasil a partir de 1937.

> desassossego de alma carregada. [...] A gente se pergunta, dizia vovô Tomé, e quando a resposta não mina clara na alma e a gente mesmo é que tem de responder por boca, o coração duvidoso, alguma coisa de errado se passou. Vovô Tomé então sempre teve esta mania: quando acontecia alguma coisa de ruim ele ficava perguntando qual tinha sido o seu quinhão de culpa (DOURADO, 1999, p. 113).

Segundo Autran, "Assunto de família" trata de ciúme, remorso e de um drama bíblico, envolvendo filho e pai: "o ancestral da família, o patriarca bíblico, aquele que passa o bastão ao filho, como Abraão a Isaac, Isaac a Jacó, Jacó a José" (DOURADO, 1973, p. 25; DOURADO, 1970, p. 159). É uma confissão e uma autorreflexão de Tomé sobre o seu passado e a constatação de que o bastão que ele recebeu do pai e passou para os seus filhos é feito de silêncio, culpa, omissão e castigo. E sob a ótica das relações de gênero, podemos dizer que o capítulo V trata, sobretudo, de uma luta de forças entre marido e mulher – onde tudo começa, onde nasce a culpa que irá atormentar não só Vô Tomé, como a João e a quase todas as personagens da família do protagonista.

Nas relações que envolvem o casal, há uma inversão do polo de poder: a mãe é a opressora e o pai o oprimido; e cada um deles cria artimanhas e formas de resistência para, no caso dela, ocupar seu espaço, e no dele, recuperar o seu. Ao mesmo tempo, o episódio mostra como a "queda de braço" entre os pais foi marcante no desenvolvimento da personalidade do filho e explica as atitudes de Tomé em outros momentos do romance, já como o chefe da família Fonseca, e sua relação com a mulher Naninha, com os filhos e o neto.

No trecho destacado acima, Tomé compara o pai com o filho Zózimo, um tipo esquizofrênico, que sempre tentava suicídio e acabou conseguindo. Essa associação entre neto e avô está ligada ao fim trágico de Zé Mariano, que também teria ficado louco e se matado. Porém, essa é a versão de dona Pequetita e a mais conveniente para Tomé, que carregou uma culpa ao longo de toda vida por acreditar que foi ele o responsável pela morte do pai, por total influência da mãe:

> queria saber de quem era a culpa maior: daquele que faz ou daquele que por detrás está mandando, instruindo, vigiando. Se o pecado é só do homem que mexe com os bonecos na ópera, se os bonecos não têm o seu tanto de culpa. Ficava mentindo a si mesmo, não era um boneco, pensava ao mesmo tempo que fazia. Porque podia ter deixado de fazer, podia ter desobedecido a mãe.

> Quem sabe eu não cumprido o sopro de minha mãe nada daquilo tinha acontecido, ele perguntava (DOURADO, 1999, p. 114).

Após a morte do filho Zózimo, o arrependimento e o tempo fazem com que Tomé tenha uma outra visão dos pais, diferente da que tinha quando ainda era jovem, e, segundo ele, um "fantoche" nas mãos da mãe. Nas lembranças contadas em tom de confissão, Tomé vai fazendo um retrato de um e de outro, separando o que era "levado" a pensar do que realmente pensava. Ao relatar os acontecimentos, uma imagem vai se sobrepondo à outra: o pai ganha e a mãe perde consideração aos olhos do filho ao mesmo tempo em que, nas relações familiares, o pai perde e a mãe ganha mais força dentro e fora de casa.

O patriarca dos Fonseca era visto pelo jovem Tomé como um homem doente, minguado, de "miolo mole", que "de repente, de um dia para o outro [...] começou a ficar perrengue, sem ânimo para levantar da cama [...] as pernas bambas, o peito murcho, a cara chupada" (DOURADO, 1999, p. 121), entregue ao domínio da mulher e ao silêncio. Mas o Tomé, já velho, descreve o pai como o homem que ele passou a admirar e a imitar: antigo e forçudo, que sempre cumpriu a palavra, um homem duro, feito "de sombra e eito, de terra e água, de pedra e fogo" (DOURADO, 1999, p. 114). Depois que o pai morreu, Tomé achava que tinha que ser como ele, "tinha de ter a mesma mudez de força do pai", um homem que aguentava tudo da mulher. Mas "não era um aguentar assim de fêmea, pura moleza e covardia, mas fruto de muito pensar, de muita força domada pela dura vontade de aguentar. Mesmo ouvindo a mulher, quem regia era ele" (DOURADO, 1999, p. 115-116).

Tomé aceita o bastão que herdou do pai, um fazendeiro de posses, respeitado que, ao abandonar o gosto pela vida e por tudo que construiu, deixa suas terras para o filho legítimo, tão pouco amistoso com a lida no campo. Já mais velho, Tomé (na voz do neto João), assume que não fez prosperar a herança do pai: "olhando para trás, vovô Tomé quase nada tinha acrescentado ao dele, tinha inovado muito pouco. O que fez foi dar seguimento ao trabalho que o pai começou, obedecer de longe o seu comando, na adivinha de saber o que o velho faria num caso assim e assado" (DOURADO, 1970, p. 143). O jovem Tomé, ao herdar um patrimônio com o qual não se identificava e que trazia o peso do remorso e do arrependimento, se aproxima da situação dos herdeiros do patriarcado rural decadente do Primeiro Império, que nasciam ricos, iam estudar na

cidade, se tornavam aristocratas, avessos ao trabalho árduo – considerado um serviço para homens de raça e classe inferiores – ou aqueles que não conseguiam ampliar a herança e até morriam na miséria.

Mesmo sendo as terras o sustento de toda a sua família no futuro, o bastão não é recebido por Tomé com orgulho, porque tem o peso da culpa, que parece não ter sido compartilhada por dona Pequetita. A consciência de ter se deixado manipular pela mãe é o motivo do remorso que assola o filho. Depois de maduro, Tomé percebe como foi manipulado pela mãe e como ela sempre agia de caso pensado, sem dar sinais de arrependimento; e como ele aceitou esses "desmandos":

> vovô Tomé tinha medo da mãe, punha sentido nos seus mínimos gestos. Mesmo mandona e ciumenta (nunca me lembro de nenhum agrado dela, só de vez em quando ela se abrandava e punha em mim uns olhos melosos, mas chegar mesmo os dedos na minha cara, nos meus olhos, nos meus cabelos, ela nunca chegou, dissertava vovô Tomé), mesmo assim fechada e seca, ele tinha pela mãe um amor além da conta. E ela desconfiava, sem ele carecer de falar a mãe sabia. E sabendo, usava, fazia do filho pau mandado (DOURADO, 1970, p. 149).

A mãe de Tomé era uma mulher que, à primeira vista, "falava mansinho, não alterava a voz, os olhos baixos no chão. [...] Miúda e pequena, magra e franzina quando moça, gordona e socadinha depois que se amatronou [...]" (DOURADO, 1999, p. 118-119). Mesmo assim, o filho achava a mãe muito bonita. Porém, o Tomé adulto revela a sua versão da personalidade da mãe como o oposto da mulher submissa que fingia ser: "na aparência ela mostrava que conhecia o seu lugar, obedecia o mando do marido, fazia conforme o seu desejo. Mas a mãe não era nada disso, a mãe era uma onça braba. [...] com os anos ela foi criando uma sombra de bigode debaixo do nariz, uns fios de barba soltos no queixo [...]" (DOURADO, 1999, p. 118).

Dona Pequetita é uma personagem que representa tanto a mulher burguesa, urbana e patriarcal, descrita por Gilberto Freyre como "matrona", quanto à mulher que foge ao modelo burguês europeizado – senhoras do início da colonização, que tinham atitudes masculinas, que andavam a cavalo, lidavam com vaqueiros e funcionários, davam ordens aos negros, "com firmeza de voz, uma autoridade de gesto, uma segurança, um desassombro, uma resistência igual à dos homens" (FREYRE, 1951, p. 257). Ao

masculinizar o corpo de dona Pequetita, o autor reafirma um tipo de representação recorrente da mulher que exerce poder e foge do padrão submisso e frágil.

De acordo com Miriam Aldeman e Celsi Silvestrini, as teorias feministas contemporâneas definem as relações de gênero como a construção social e histórica do "feminino" e do "masculino" de indivíduos pensados e representados socialmente como "homem" e "mulher" pela cultura tradicional ocidental. E a construção do sujeito seria uma prática de gênero que "se manifesta na centralidade que nossa cultura dá à definição de cada um de nós, a partir dos primeiros momentos da vida, como *homem* ou *mulher*. A partir daí, a pessoa se envolve numa complexa teia de relações e expectativas sociais" (ALDEMAN; SILVESTRINI, 2002, p. 49), podendo até desafiar as normas, mas sem deixar de pertencer a um mundo onde as diferenças biológicas ou "naturais" entre os sexos ainda são princípios fundamentais de organização social.

Em "Assunto de Família", a história de Zé Mariano e de dona Pequetita se passa quando ainda prevaleciam os valores da sociedade patriarcal, que reforçam as diferenças anatômicas para justificar o domínio do homem (ser superior, racional, forte, ativo) sobre a mulher (inferior, emocional, "naturalmente" mais frágil e passiva), assim como definem o espaço reservado a cada um deles – o homem ocupando a esfera pública e a mulher a doméstica. E por ser uma ideologia que pressupõe que homens e mulheres são diferentes porque foram feitos "naturalmente" dessa forma, criados por Deus e, portanto, têm um destino imutável, o determinismo biológico, segundo Susan Paulson, difundido também pela teoria popular ou senso comum, "protege o *status quo* dos grupos dominantes" e, ao convencer as pessoas exploradas e marginalizadas que as coisas não mudam, evitam o questionamento do poder político-econômico e ideológico por certos grupos sociais (PAULSON, 2002, p. 23).

É a partir desse contexto que as representações dos pais de Tomé são construídas na narrativa: marido e mulher figuram tanto a imagem idealizada e valorizada de masculinidade e feminilidade pela sociedade patriarcal quanto a que foge ao modelo institucionalizado por esta mesma sociedade. Ou seja, as características femininas e masculinas dos dois personagens se aproximam e se invertem de tal forma que confirmam o pensamento mais atual dos estudos de gênero, salientado por Aldeman: "na medida em que práticas sociais de homens e mulheres começam a ter mais

convergência, também as atitudes, posturas e as linguagens vão se aproximando mais" (ALDEMAN; SILVESTRINI, 2002, p. 50).

Apesar de ser portador do que Robert Connell chama de "masculinidade hegemônica" [36], Zé Mariano, ao ceder aos desejos e determinações da mulher e ao perder seu espaço fora da esfera doméstica, se aproxima de uma feminilidade construída a partir de uma relação de subordinação e reciprocidade com a masculinidade hegemônica, reforçando o poder masculino, representado, então, por dona Pequetita, que, por sua vez, foge do ideal de feminilidade padrão:

> em casa a mãe mandava e esquadrinhava, da porta da rua para fora quem regia era o pai. Mas era uma luta desigual, o pai sendo homem franco e duro, de portas abertas – a mãe songamonga ganhava terreno palmo a palmo. [...] Se ela fosse homem, a luta seria de trabuco e faca. Sendo mulher, a coisa se resolvia com resmungos e trocar de olhos, silêncios e arrepios. [...] de repente, de um dia para o outro, o pai começou a ficar perrengue. [...] a mãe é que ordenava, saía mais de casa, passou a reinar além da porta da rua [...] (DOURADO, 1999, p. 120-121).

Analisando o trecho acima, percebemos que o narrador (seja ele João ou Tomé) reproduz exatamente o pensamento patriarcal, ao definir o lugar e o papel do homem e da mulher na sociedade e nas relações familiares. Para o narrador, a vítima é o homem, que aguenta calado a dominação de uma mulher dissimulada e nada frágil. E é pela inversão de papéis entre marido e mulher que identificamos as formas de resistência que cada um deles desenvolve para exercer poder. Dona Pequetita ganha o espaço antes ocupado pelo marido ao criar e disseminar a ideia, sobretudo para o filho, de que o marido estaria ficando louco, doente, necessitando de toda a sua energia e ajuda. A dissimulação, os olhares duros, os sussurros, as ameaças, a vigilância constante sobre tudo o que ocorria na casa (e fora dela), o medo que provocava no filho, faziam parte de sua estratégia de dominação e controle. A bisavó de João, de certa forma, pode ser associada à figura da "coronela" que, segundo Margareth Rago, seria um tipo de imagem reproduzida do espelho patriarcal, que o feminismo tanto combate. A "coronela" representa "um poder expandido do espaço privado no espaço público que

[36] A "masculinidade hegemônica", segundo Robert Connell, é uma forma de masculinidade predominante em determinado período histórico, como a sociedade patriarcal, que privilegia a heterossexualidade, a força física, a superioridade em relação à mulher e a outras masculinidades subordinadas de homens de classes sociais mais baixas e de outras raças (CONNELL, *apud* ALDERMAN, 2002, p. 42).

deveria ser de compartilhamento", uma estratégia de masculinidade que privatiza o espaço público e exerce, sobre o mesmo, "uma perspectiva de autoridade que tem sentido de cerceamento" (RAGO, *apud* MOREIRA, 2008, p. 89-90).

Do outro lado, Zé Mariano resistia com sua "mudez de força" e, em silêncio, saiu de casa para morar no sítio do filho bastardo, Teodomiro – um dos maiores motivos de ciúme da mulher, justamente por se tratar de uma pessoa a quem ela não podia dominar, em um espaço onde ela não podia invadir. E quando percebeu que mesmo assim não teria sossego, Zé Mariano fez outro protesto: parou de tomar banho; o mau cheiro mantinha-o afastado de todos. Mas a luta não havia terminado. Mesmo de longe, a mulher tentava continuar no comando. E tanto insistiu que convenceu Tomé a jogar o pai no rio com o intuito de dar-lhe um banho. O "velho" sobreviveu, mas se calou de vez. E em um último ato de resistência, se isolou em uma cabana, sem banho, sem comida, sem desistir. E lá morreu sozinho, em silêncio, deixando claro que nele ninguém mandava. Ficou, então, a culpa que cala tão alto na mente e no coração de Tomé – a culpa do filho que traiu a confiança do pai e se sente responsável por sua morte.

Outro motivo que faz pesar a culpa de Tomé é o ciúme que tinha do irmão bastardo, o mulato Teodomiro. Quando o pai escolheu ir para a casa do filho que teve antes de casar-se com dona Pequetita, Tomé sentiu-se inferior em relação ao amor do pai, ao perceber que o irmão era muito mais parecido com Zé Mariano do que ele:

> a mão de seu Teodomiro tão diferente da sua: a palma esbranquiçada, as costas da mão mulatas. [...] O mesmo sangue seu naquela mão, o mesmo sangue do pai correndo dentro dos dois. [...] Vovô Tomé ter esticado a mão deixava Teodomiro meio tonto, sem saber o que fazer. Mas ele era bem um filho do velho Zé Mariano, no jeitão, no feitio da cara, no todo da pessoa. O pai era bom raçador. Teodomiro era muito mais o pai do que ele (DOURADO, 1970, p. 154-155).

Por causa do ciúme e do orgulho que admite ter herdado do temperamento de dona Pequetita, Tomé sucumbiu às armações da mãe, que o fazia se sentir diminuído em relação àquele que nem era filho legítimo:

> eu não sabia da força do sangue, eu tinha medo que ele e eu, a gente não se desse bem, dizia vovô Tomé. Mas se vovô Tomé (ele era mais sangue da mãe) de uma certa maneira se rebaixava (não sabia explicar esse sentimento, coisa herdada do orgulho da mãe), seu Teodomiro estava senhor e cavaleiro,

> vovô Tomé é que tinha vindo bater na sua porta. Mesmo assim seu Teodomiro concedia, ele era muito mais da nobreza do pai do que vovô Tomé, ele achava (DOURADO, 1970, p. 155).

Na cabeça de Tomé, o pai não precisava mais dele, pois tinha o outro filho (o primogênito), mesmo que mestiço. Teodomiro, apesar de bastardo, foi reconhecido e, com isso, considerando a análise de Freyre sobre o patriarcado no Brasil, ascendeu socialmente, ao receber um sobrenome tradicional e parte das terras do patriarca, o Sítio da Barra. Na visão nublada pelo ciúme e pela insegurança de Tomé, o irmão era o lado do sangue que falou mais alto para o pai – que sabia da subserviência de Tomé em relação à mãe e sabia também que da porteira do sítio do filho ilegítimo dona Pequetita não passaria.

Para entender de que forma a relação de poder entre os pais marcou definitivamente a personalidade do filho Tomé, recorreremos aos estudos da corrente feminista francesa, que tentam decifrar os problemas da identidade a partir das teorias psicanalíticas desenvolvidas por Freud e, posteriormente, por Lacan. Segundo Andrea Nye, para Freud, a personalidade masculina e feminina é formada na família. E Juliet Mitchell[37], uma das teóricas feministas a interpretar a teoria freudiana, analisa que se o patriarcado permaneceu intacto ao longo de várias gerações, a psicanálise poderia descobrir o seu "mecanismo de transferência" na família, "o lugar onde a psicologia inferiorizada da feminilidade é produzida e a exploração econômica e social da mulher é legitimada" (NYE, 1995, p. 143).

De acordo com Nye, Freud entendia o complexo de Édipo como a renúncia do menino ao amor original pela mãe, em função da força superior do pai, simbolizada pelo medo da castração. Quando o menino aceita a autoridade do pai, o complexo de Édipo é bem resolvido e, a partir de então, o menino se prepara para ter sua própria esposa (NYE, 1995, p. 150). Em seu processo de identificação, Tomé sofre porque sua mãe apresenta mais características de masculinidade que seu pai. Ele se identifica mais com a mãe porque ela é a identidade masculina da qual precisa para alcançar sua masculinidade. A mãe, no entanto, agia como qualquer homem da sociedade patriarcal,

[37] Em *Psychoanalysis and feminism* (1974), Juliet Mitchell faz uma reavaliação de Freud ao dizer que "o mundo patriarcal que ele descrevia não era ideal, talvez ele apontasse alguns dos mecanismos que o mantinham no lugar". Segundo a feminista, é na família onde todo "o eu masculino e feminino é formado", e é nesse contexto que a mulher "obtinha sua feminilidade e sua submissividade" (MITCHELL, *apud* NYE, 1995, p. 143).

mas por ser mulher, os defeitos, as crueldades e a rigidez que seriam vistos normalmente em um homem, ficaram muito mais evidentes, aos olhos de Tomé.

Considerando o conceito de "protofeminilidade" ou de "feminilidade primária", de Robert Stoller [38], a identidade de Tomé é confusa, pois, ao tentar superar sua identificação com a mãe e buscar na figura do pai sua masculinidade, não é isso que ele encontra. Tomé precisa voltar a se aproximar da mãe para encontrar os elementos de masculinidade (na lógica patriarcal), já que o pai não os fornece. O filho percebe os aspectos de feminilidade no pai e, consequentemente, rejeita-o e distancia-se dele.

Tomé teve uma experiência negativa com a mãe por não conseguir distanciar-se dela. Sua identidade masculina é prejudicada também porque sua referência paterna contribui para o desenvolvimento de uma feminilidade mais forte. Então, só quando se casa com vovó Naninha – mulher frágil e submissa – que Tomé se sente livre para exercer, sem contestação, seu papel de chefe da família, e não repete com a mulher o comportamento submisso que tinha em relação à mãe; pelo contrário, tem com ela uma relação de domínio, agindo, no fim, como sua mãe.

3.3 Herança de culpa

O Capítulo II, "Nas Vascas na Morte", narra a primeira experiência fora de casa de João – quando ainda menino foi estudar no colégio interno, em outra cidade –, e o primeiro contato dele com a morte – do tio-avô Maximino, irmão de vó Naninha, que era brigado com vô Tomé. Já no capítulo IV, "As Voltas do Filho Pródigo", o protagonista fica em segundo plano, apesar de ser um dos narradores e trata da curiosidade do menino em relação ao tio Zózimo – um homem encantador e assustador ao mesmo tempo. João quer saber por que tudo que envolve o tio é envolto em segredos, sussurros, choros, tensão, e acaba descobrindo, fora de casa, que o tio já tentara suicídio, antes de Zózimo finalmente se enforcar dentro de um armário, na casa dos pais.

O "filho pródigo" é um homem de dupla personalidade: sombrio, silencioso, agressivo quando chega de suas longas viagens e, aos poucos, torna-se alegre,

[38] Robert Stoller explica que identificação de gênero precede a descoberta da diferença sexual pela criança e, por isso, "os meninos precisam se des-indentificar para adquirirem uma identidade masculina apropriada" (STOLLER, *apud* ALDERMAN, 1999, p. 132).

carinhoso, brincalhão. Os segredos em torno do personagem – as cartas queimadas pela mãe, o nome que não é pronunciado, o silêncio do pai, o afastamento do irmão – nos possibilitam desenvolver algumas interpretações, já que "tio Zózimo era um poço de mistério, tudo nele interdito" (DOURADO, 1999, p. 100). Seria Zózimo um subversivo com ideias perigosas, que deveria ficar longe para não contaminar os outros com seu dom de seduzir e convencer, quando fora da crise? Um "louco", que poderia causar problemas à família tradicional com suas palavras revolucionárias?

"Tio Zózimo parecia gente de circo, um circo com todas as luzes acesas [...] E quando ele falava do progresso, das transformações sociais? [...] Um dia é capaz dele até virar comunista. Então a desgraça e a aventura seriam totais" (DOURADO, 1999, p. 98). Vale lembrar que Autran entrou para o Partido Comunista, mas saiu pouco tempo depois, por não concordar com a interferência do comando em sua literatura, "quando começaram a impor o que se chamava de realismo socialista [...] Eu achava o realismo socialista uma bosta" (DOURADO, In: RICCIARDI, 2008, p. 79).

Ou seria Zózimo um reprimido sexual, que se livraria das amarras sociais distante desse espaço patriarcal repressor? Afinal, depois de várias tentativas de suicídio, ele se mata dentro de um armário – expressão que existe desde os anos 1920 no exterior, mas começou a ser usada no Brasil por volta de 1950. Em "A epistemologia do armário", Eve Kosofsky Sedgwick analisa o "armário" como um dispositivo de regulação da vida de gays e lésbicas que diz respeito, também, aos heterossexuais e seus privilégios de visibilidade e hegemonia de valores:

> o armário gay não é uma característica apenas das vidas de pessoas gays. Mas, para muitas delas, ainda é a característica fundamental da vida social, e há poucas pessoas gays, por mais corajosas e sinceras que sejam de hábito, por mais afortunadas pelo apoio de suas comunidades imediatas, em cujas vidas o armário não seja ainda uma presença formadora. [...] Uma reflexão que careça dessa organização utópica arriscará exaltar o próprio armário, ainda que apenas por omissão; arriscará apresentar como inevitáveis ou válidas, de alguma forma, suas exigências, deformações, a impotência que causa a pura e simples dor (SEDGWICK, 2007, p. 22-23).

Seja por um motivo ou por outro, por ser um assunto constrangedor, a loucura e a marginalidade que cercam a pessoa de Zózimo são silenciadas pela família, que não comenta com as pessoas de fora nem com as do próprio núcleo familiar, perpetuando o tabu. E João entendeu cedo que não devia falar sobre o tio com ninguém: "aprendeu por

mimetismo a copiar os de casa [...] trancava a cara, os olhos no chão, mudo. Então ficaram sabendo na cidade que o menino também não gostava que tocassem no assunto [...] era igualzinho os grandes de sua família" (DOURADO, 1999, p. 91).

Lendo os dois capítulos, podemos perceber os reflexos da culpa herdada por Tomé, após a morte do pai, em sua relação com a mulher Naninha, com os filhos Alfredo, Zózimo, Gilda e Margarida, e com o neto João. Como vimos no item anterior, só depois de mais velho, Tomé reconhece que foi manipulado (e se deixou manipular) pela mãe, dona Pequetita, contra o pai, Zé Mariano. Ele confessa ao neto e a si mesmo que se deixou levar pelo medo da mãe e pelo ciúme e orgulho em relação ao irmão bastardo, Teodomiro, e acabou fazendo o que sabia que não era certo. Acreditando ter sido responsável pela desilusão e morte do pai (a mando da mãe), Tomé revela de onde veio a culpa que o tem acompanhado desde então. O bastão ancestral que lhe foi passado tem o peso do mundo, o peso de todo o seu remorso. E também as marcas do domínio da mãe sobre ele:

> dona Pequetita falou, estava falado. Ela não carecia de gritar venha cá, o filho lia baixinho nos seus lábios [...] metia o rabo entre as pernas, vinha correndo. Não só quando menino ele obedecia. Homem feito, mesmo depois de casado (quando e com quem ela consentiu, foi dona Pequetita que escolheu), vovô Tomé sempre punha muito tento e cabeça baixa nas ordens de sua mãe (DOURADO, 1999, p. 118).

Na dissertação *O risco do bordado: a marca do homem*, Francisca Maria do Nascimento Nóbrega analisa que o bastão de Zé Mariano seria a "transfiguração de Tomé investido na chefia, herança ancestral, duplicidade, incluindo o direito à chefia e o dever do temor. Bastão-serpente, bipartição do poderoso em poder e não-poder. Governo e submissão. Juízo e culpa. Patrono e réu" (NÓBREGA, 1977, p. 75). Ao se casar com uma mulher que foi escolhida pela mãe – assim como as jovens patriarcais tinham o casamento combinado pelo pai – Tomé assume duas faces: a do filho frágil, obediente e temente à mãe, e a do marido autoritário, frio e indiferente. Ele herdou do pai o bastão, o nome, a autoridade ancestral do chefe – autoridade que impõe à mulher e aos filhos – e da mãe, herdou a frieza e a ausência de afetividade, passando a adotar, em certa medida, o que Freyre chama de "padrão duplo de moralidade".

Toda a afetividade da família parte de Naninha, a esposa escolhida pela sogra autoritária, e que representa a mulher passiva, submissa, doméstica; a mãe carinhosa, que não espera do marido nada mais do que apenas a sua proteção – o oposto de dona

Pequetita. Naninha aceita tudo, inclusive se afastar para sempre do irmão mais velho, Maximino, de quem tanto gostava, para obedecer ao marido. Este é outro segredo, outro assunto proibido na família. O motivo da briga entre Tomé e Maximino foi a herança da família de Naninha, os Filgueiras, mas só conhecemos um lado da história: "João ficou sabendo que antes dele nascer, há mais de vinte anos, tio Maximino e vovô Tomé tinham quase se matado por causa de uma questão de terra, da herança que tinha ficado com a morte do pai de vovó Naninha" (DOURADO, 1999, p. 43).

Esse episódio da briga entre cunhados nos permite analisar que tanto de um lado quanto de outro, Naninha não é levada em consideração. Maximino se sente no direito, como primogênito, de receber a herança sozinho; e Tomé, por sua vez, quer receber o dote da esposa. Não é nela que ele pensa, mas em seu direito como marido de herdar a parte que cabe à Naninha e, consequentemente, a ele – o chefe, a autoridade, o homem da casa. No meio (ou posta fora) da discussão, está Naninha, que sofre porque sabe que, como boa esposa, precisa ficar do lado do marido, mesmo achando que era o irmão quem estava com a razão, mesmo não querendo a sua parte:

> vovó Naninha nunca tinha ligado para essas coisas, achava que o que já possuía era bastante, mas vovô Tomé dizia que não era uma questão de mais ou de menos, coisa de caridade, direito era direito, ninguém ali estava pedindo nada de ninguém. E ela ficava dividida entre o seu dever de mulher e o sentimento de irmã (DOURADO, 1999, p. 43).

Tomé fez o que a mãe, dona Pequetita faria, não o que talvez o pai, Zé Mariano, fizesse. Afinal, o velho de "miolo mole", como todos passaram a se lembrar dele após a sua morte, já havia dado parte de sua herança ao filho bastardo, pardo e pobre. O conflito sofrido por Tomé entre ser como a mãe ou como o pai nos remete à própria decadência do patriarcado. A figura do pai é colocada em cheque e se torna fragilizada, desmoralizada. Por ter crescido com a imagem de um pai fraco e doente, Tomé acabou por optar em seguir o modelo "masculinizado" da mãe – o modelo masculino que atende aos padrões definidos por aquela sociedade, mas que em dona Pequetita é considerado um "desvio", por se tratar de uma mulher.

De acordo com Durval Muniz de Albuquerque Jr., em estudo sobre o romance *Infância*, de Graciliano Ramos, a maioria dos textos memorialísticos ou biográficos escritos por homens que viveram a infância entre o final do século XIX até a década de 1930 (como Graciliano, o próprio Autran Dourado, que nasceu em 1926, e as

personagens de *O risco do bordado*) mostram a relação conflituosa entre pai e filhos e o desprestígio da figura paterna aos olhos de seus descendentes: "ao ganhar historicidade, a figura do pai se fragiliza como referência subjetiva para esta nova geração de homens que se sentem perdidos e fracassados na sua busca de repetir o pai" (ALBUQUERQUE JR., 2002, p. 118).

No mundo moderno-burguês-capitalista, outras forças passam a competir com este pai todo poderoso e "o adulto pode, agora, olhar para a criança que foi e perceber que toda a crueldade do pai exprimia uma fraqueza crescente. [...] A figura do Pai minguando, ganhando contornos lastimáveis" (ALBUQUERQUE JR., 2002, p. 114). A imagem brutalizada e cruel está relacionada à mãe, e a imagem fragilizada e minguada, ao pai. Com isso, Tomé sente um duplo fracasso: o de não seguir os passos de Zé Mariano quando jovem e o de tornar-se um pai fracassado e impotente diante de seus filhos, sobretudo, diante da inconstância e da loucura de Zózimo – o filho pródigo às avessas, que quando estava em crise voltava para casa e quando melhorava ia embora mundo afora; o filho que fedia como o velho Zé Mariano: "quando soprava o vento da janela do quintal, em vez do hálito das mangueiras o que vinha era um cheiro rançoso e enjoativo. Será que tio Zózimo fedia? [...] Será que ele não tomava banho?" (DOURADO, 1999, p. 94).

Para Tomé, o filho mais velho representava o pagamento em vida pelo que ele fez ao pai; era sua eterna punição:

> quando tio Zózimo ofendia e ele ficava calado aguentando no lombo as chibatadas da sua língua, vovô Tomé copiava era o pai (eu mesmo, sem comando de ninguém, me impunha a penitência). Aguentava tudo sem tugir nem mugir, suportava na carne o discorrer doído da vida de tio Zózimo. [...] só sabia dizer é assim, tem de ser assim, cada um com o seu tanto, conforme a partilha de Deus (DOURADO, 1999, p. 115-116).

Tomé pensou até em chamar um padre para clarear as ideias e confessar sua culpa, mas é com o médico da família, Dr. Alcebíades, que ele desabafa: "tudo parece que foi um pesadelo, a gente estava era sonhando. Na verdade é duro um pai dizer isto de um filho, mas fico louco pra ele melhorar e de novo sumir no mundo" (DOURADO, 1999, p. 93). À medida que envelhecia, Tomé foi ficando, intencionalmente, cada vez mais parecido com o pai: triste, fechado em sua "mudez de força". E aos olhos do neto, a

imagem do avô velho é bem parecida com a imagem fragilizada e triste que o Tomé jovem tinha de Zé Mariano:

> mesmo no fim da vida, quando foi caindo numa tristeza sem remédio e ficava horas e mais horas resmungando num canto (de vez em quando, no meio daquela cantinela se ouvia o nome do pai dele, Zé Mariano), o olhar espetado no teto, a ponto de deixar vovó Naninha preocupada por causa de certos casos de ausência que ela conhecia na família [...] (DOURADO, 1999, p. 65).

Com o suicídio de Zózimo, a ausência de filhos de Alfredo e a solteirice de Margarida, Tomé passa então o bastão da família para o neto, João, o filho de Gilda. O menino é o único que recebe um carinho sem culpa de Tomé e os dois têm uma relação de respeito e afinidade, principalmente durante a infância do protagonista.

No capítulo III, "Valente Valentina", João se lembra das idas ao circo com o avô – uma das poucas alegrias da vida de Tomé – que marcaram os melhores momentos entre os dois. Durante a infância de João, o avô tinha no neto alguém com quem compartilhar sua alegria, sua meninice reprimida. O circo representava também o lugar onde era evidenciada a posição de poder que a família Fonseca ocupava em Duas Pontes – diferenciando-a das demais. Toda vez que chegava um circo na cidade, Tomé reservava um camarote para toda a temporada, que ficava separado do restante do público e tinha uma visão privilegiada do espetáculo. Na verdade, a família tornava-se também uma atração. Mas para o João adolescente, ir ao circo de camarote não era mais uma boa ideia. A diferenciação social tão evidente e o medo de parecer um meninão faziam com que o rapaz sentisse vergonha diante dos amigos de classes inferiores, como Zito e Tuim, que ficavam nos lugares mais baratos:

> quando saí de casa à noite vovô ainda me perguntou se eu queria ir com ele. Perguntou mais por perguntar, sabia que eu agora de jeito nenhum ia com a família, família era um atraso de vida. Eu disse não, obrigado, já tinha combinado de ir junto com uns amigos na arquibancada (DOURADO, 1999, p. 70).

Mas ao mesmo tempo em que sentia receio de ser hostilizado pelos amigos por ser de uma família importante, João também tinha orgulho de pertencer a essa família, de saber seus segredos, de ser o neto do fazendeiro Tomé. Diante da presença forte do avô, o pai de João (Tonico Nogueira) – que tem o nome mencionado apenas no último capítulo – deixa de ser a principal referência paterna do menino, que sente sua ausência

e uma certa decepção por este quase sempre depender financeiramente do sogro, mas era muito orgulhoso para admitir:

> quem nunca foi com eles, nunca ia a circo em Duas Pontes, que eu me lembre, era papai. Circos muito mambembes, dizia ele. Sem graça nenhuma para quem já viu o Circo Sarrazani [...] A princípio eu acreditava porque papai vivia sempre viajando para São Paulo e para o Rio, metido em muitos negócios, amante do progresso, novidadeiro, depois fui desconfiando [...], fiquei sabendo que ele não ia a circo para não ter de ficar no camarote de vovô, ele que de uma certa maneira vivia sempre precisando de vovô Tomé. Papai era muito orgulhoso (DOURADO, 1999, p. 66).

Como afirma Albuquerque Jr., "comparados com os avós, os pais aparecem como figuras frágeis, decadentes, trágicas. Figuras, às vezes, arrogantes, injustas, [...] compensando seu desprestígio social com atitudes de déspota em relação a seus subordinados e à sua mulher e filhos" (ALBUQUERQUE JR., 2002, p. 113). O nome do pai, que representava a tradição, a autoridade, o ponto de partida para a reprodução do mesmo, despedaça-se. O "pai, agora, diz-se em vários nomes e isto parece desordem, abandono das tradições, [...] e crise da autoridade. [...] estes filhos parecem se colocar como órfãos, como não batizados, parecem sentir-se menores" (ALBUQUERQUE JR., 2002, p. 115). E para parecer "maior", João se identifica com o avô, pela autoridade, pela posição social e por Tomé ser ainda o provedor e o nome que identifica a tradicional família dos Fonseca.

3.3 Desconstruindo mitos

O sétimo e último capítulo de *O risco do bordado* é dividido em cinco subgrupos, que constituem o bloco mítico do romance. Em *Uma poética de romance*, Autran explica que nesta parte do livro usa as técnicas narrativas dos tipos ciranda, descritiva-narrativa e recorrente, sendo que em cada uma delas, João aparece em perspectivas diferentes, seja em primeira ou terceira pessoa, como personagem principal ou secundário. Além do protagonista, outras personagens masculinos são narradores ou têm suas versões contadas por outro narrador; desses, apenas um é feminino, Felícia, que tem sua história relatada por Alfredo e por Dr. Alcebíades. Ao contrário dos capítulos anteriores, as personagens que fazem parte do mito da mulher criado por João

(Teresinha, Valentina, Margarida, Gilda), não aparecem neste último, apenas Felícia, que antes é apenas citada como uma das prostitutas da Casa da Ponte.

O principal personagem de "As roupas do homem" é Xambá – o jagunço que, montado em seu cavalo, virou mito em Duas Pontes, com suas histórias de brigas, tiroteios, mortes, coragem, fugas e amores. De acordo com o autor, cada história do capítulo é um ponto de vista diferente, mas não menos verdadeiro de Xambá, e que apontam, além dos feitos heroicos, as fraquezas do personagem: "há em cada uma das versões motivações espúrias, que deformam a visão do personagem. Cada narrador tem a sua 'verdade'. São cinco personagens narradores, cada um dando o seu retrato de Xambá" (DOURADO, 1976, p. 56).

O primeiro subcapítulo, "A estátua equestre", traz a construção do mito a partir do olhar do menino: "só o nome bastava para assinalar a sua pessoa, a sua presença, as suas façanhas. Era um cabra enorme de grande, monumento de homem. Descomunal mesmo, media quase dois metros, senão mais, exagerava-se" (DOURADO, 1999, p. 182). A narrativa em terceira pessoa descreve o temido e admirado jagunço como um pardo bonito, de dentes muito brancos, rosto forte, "talhado a faca", cheio de cicatrizes e, apesar de mestiço, ostentava uma cabeleira lustrosa e lisa, "devido a sua ascendência mais nobre: devia ser uma boa pinta, uma nódoa de sangue bugre, a gente dizia"; para João e os meninos de Duas Pontes, conta o narrador, "ter sangue de índio já era um começo de glória, um sinal de força, um certificado de coragem e valentia, arrogância e braveza" (DOURADO, 1999, p. 183).

Percebe-se aí uma clara diferenciação hierárquica entre os mestiços, dando vantagem ou considerando mais nobres os descendentes de índio em relação aos mulatos, seja por influência do nacionalismo indianista, exaltado pelos primeiros românticos brasileiros ou pelos traços físicos que aproximam Xambá da estética do homem branco: "a cabeleira lisa, cheia – nada da carapinha dos mulatos [...] os olhos rasgados, o nariz grande, bem acepilhado e fino, a cabeleira lisa, faziam dele um pardo desigual" (DOURADO, 1999, p. 182).

Assim como fez com as mulheres que formam o mito feminino para João, o autor também utiliza figuras de linguagem (ou o que chama de símbolos literários) para construir o mito do homem valente, forte, soberano, temido, representando tanto o poder do sistema coronelista-patriarcal (que manda e desmanda, patrocina e protege os

jagunços e capangas) quanto o poder masculino sobre a mulher e todas as outras "coisas". Xambá primeiro é comparado a um gato, com sua "agilidade felina, a distensão e a curva repentina do gato, o olho vivo, aguçado na mira" (DOURADO, 1999, p. 184) e, depois, à figura máxima do mito – o homem reluzente, do alto de seu cavalo branco, sempre bem arrumado, com o chapelão caído na nuca, o revólver Colt legítimo na cintura, o chicote de cabo de prata na mão –; homem e cavalo, formando um único ser: "ele não era só a sua pessoa e fama: Xambá era ele próprio somado ao seu cavalo. Os dois faziam uma só peça inteiriça, um completava o outro. Aquele homem era a continuação daquele cavalo, Jaú" (DOURADO, 1999, p. 184).

Para João, o cavalo Jaú (nome que tem origem na mitologia tupi-guarani) se fundia com outros dois cavalos míticos: o de São Jorge guerreiro e lunar e o cavalo branco de Buck Jones, personagem do cinema: "no tropel de suas noites, nas suas noites de menino, os três se dissolviam numa só brancura nas campinas do céu" (DOURADO, 1999, p. 184). Então, a silhueta do homem-cavalo (Xambá-Jaú), se eternizou como mito na memória do menino, ao se transfigurar em bronze, como uma estátua equestre, como aquela vista apenas na ilustração de livro. O cavalo representa, simultaneamente, a força, a virilidade e a sexualidade latente do masculino.

No segundo subcapítulo, "Sob a magia da dor", o mito de Xambá é reforçado pela narração de Dr. Alcebíades, que conta ao já adulto João como o jagunço, depois de ter sido baleado, foi operado sem anestesia, sem gritar ou se mover, no consultório do médico: "era incrível que aquele homem não gritasse, não gemesse, não chorasse rasgado. [...] Nunca na minha vida eu vi nem vou ver uma capacidade de sofrer calado, de aguentar a dor feito aquela" (DOURADO, 1999, p. 198). E mais uma vez, Xambá é associado a um animal, a um ser fantástico, não humano: "aquele homem não era um homem, era um bicho. Não, não era um bicho, um bicho se encrespa, refuga. Aquele homem era um demônio? [...] Aquele homem era desumano" (DOURADO, 1999, p. 199).

Porém, o médico procura mostrar que a visão que João tinha daqueles tempos de desmandos e violência, em suas lembranças de menino, não era tão fascinante quanto parecia. O mesmo disse tio Alfredo ao sobrinho, no início do terceiro episódio, "O chicote de prata", quando João puxa o assunto de Xambá: "olho de menino vive cheio de neblina, depois com o tempo clareia, ou se apaga" (DOURADO, 1999, p. 200).

Alfredo fala sobre Xambá e sobre ele mesmo, que dividiu o amor de Felícia com o jagunço.

O tio de João era um homem bem nascido, de família tradicional, que na juventude não fazia outra coisa além de aproveitar a vida, segundo ele mesmo, vivia na vadiagem: "minha vida era jogar bilhar e carteado no clube, beber cachaça, limpar a goela com cerveja nas cantorias de viola, nos bailes do pessoal miúdo, da negralhada, da mocorongada" (DOURADO, 1999, p. 201). Alfredo não trabalhava, chegou a fazer agronomia em Viçosa, parou e só se formou anos depois, quando diz ter se tornado um homem sério e responsável: "eu era um vagabundo, filho de pai fazendeiro, qualquer dia-feira pra mim era dia santo, domingo todo dia. Vivia nas estrepolias, nos desmandos, no sem-o-que-fazer" (DOURADO, 1999, p. 201).

O desinteresse de Alfredo em cuidar dos negócios da família reproduz a atitude do pai Tomé em relação à herança de Zé Mariano, lembrando a figura do filho dos produtores de café da Minas do século XIX e início do século XX, sem ofício e que, segundo Maria do Nascimento Arruda, tinha a propensão de dissipar a riqueza paterna, usando a tradição familiar apenas como fator de diferenciação social, sem a intenção de trabalhar. Ele era um boa-vida, mas, por ser homem, seu comportamento era considerado normal e aceitável pela sociedade e até pela família.

Ao mesmo tempo, Alfredo tinha fama de corajoso, carregava sempre consigo um revólver e chegou até a trocar tiros com os valentões, talvez para legitimar a sua condição de macho, ainda que de "mãos lisas", sem as marcas do trabalho árduo de um jovem da elite e, por receio de ser visto como pouco viril, se impor perante os outros homens, sobretudo os de classe e raça consideradas inferiores, como Xambá.

Apesar de serem de origem, etnia e classe social diferentes, Xambá e Alfredo eram respeitados e temidos na cidade – o primeiro pelo medo, o segundo pela posição social –, tinham o hábito de frequentar a Casa da Ponte a qualquer hora do dia, com o direito a escolher a mulher que quisessem e dividiam a atenção de Felícia: "cheguei mesmo a querer me amadrinhar com ela. Tirava ela dali, me amancebava, botava ela teúda e manteúda feito se diz. [...] Xambá não tinha mulher cativa [...] até que um dia ele foi se engraçar logo com a Felícia!" (DOURADO, 1999, p. 202-203). E por causa dela, os dois acabaram por fazer um acordo silencioso: quando um estava com Felícia, o outro ia embora, sem dizer nada – por respeito ou por medo, eles usufruíam dos

prazeres com a prostituta, sem se enfrentarem: “se eu estava entretido de prosa com ela, ele olhava pra Felícia, depois pra mim, rodava nos cascos, ia embora” (DOURADO, 1999, p. 203). Este recuo do jagunço representa uma variação da imagem de Xambá projetada pelo olhar do menino João. É o início da desconstrução do mito.

O terceiro e o quarto subcapítulos, “O chicote de prata” e “Espessa cortina da morte”, são duas versões da mesma história que envolve o triângulo amoroso entre Xambá, Felícia e Alfredo. Um traz a versão de Alfredo e o outro a de Felícia, contada por Dr. Alcebíades. Na narração do tio de João, Felícia, com sua “sabedoria de fêmea acomodando as coisas (ela não falava com um o nome do outro)” (DOURADO, 1999, p. 204), conseguiu convencer Alfredo e Xambá a continuarem com ela, sem que houvesse confronto entre os dois. Mas um dia, “não sei que capeta andou soprando Felícia”, ela propôs uma coisa a Alfredo: “quer ver como é que Xambá cobre? Tentação, coisa-ruim, aquilo não podia acabar bem de jeito nenhum. Contei até dez, quis dizer um Credo antes de me decidir, feito minha mãe aconselhava” (DOURADO, 1999, p. 204). E ao sugerir que ele se escondesse no quarto, provocou: “será que não tinha coragem, ela maluca indagou. Eu bem que podia ter dado umas bolachas na cara dela. Não dei, engoli a vergonha” (DOURADO, 1999, p. 204-205).

Como a narrativa se passa em um contexto patriarcal, essa representação da mulher como um ser demoníaco, dissimulado, de espírito fraco, é legitimada pela própria Felícia, que no leito de um hospital, à beira da morte, conta a sua história e confessa seus pecados ao médico (como a um padre). A prostituta se vê como um sujeito inferior, e conta que agiu como se estivesse possuída: “era uma mulher de querer muito fraco, dizia. Mas maquinou um plano terrível, diabólico mesmo, o capeta é que ia resolver, foi o que ela falou. Ela apenas ajudaria com o corpo, era um brinquedo na mão de Deus...Ou do diabo, eu mentalmente corrigia” (DOURADO, 1999, p. 212).

Em “A invenção do corpo feminino”, Tania Navarro Swain explica que a construção da mulher como um ser inferior está associada ao seu corpo deficiente, sua fragilidade moral, que exige constante vigilância e domesticação de seus desejos. Ela representa a Eva bíblica, que para apagar o “pecado original” que lhe é inerente, sua única saída é se entregar à abnegação e à dor de ser esposa e mãe, em oposição à impureza da prostituta – imagens do binômio que, segundo Swain, constitui a representação social das mulheres: “mãe e esposa, sexo domesticado, moralidade,

espaço privado, família, reprodução do social. Prostituta, mulher pública, liberação do vício e da lascívia latentes no feminino" (SWAIN, 2000, p. 53).

Como uma suicida, Felícia segue com seu plano; esconde Alfredo no mesmo quarto onde se deita com Xambá. Dois opostos que se encaixavam perfeitamente: ele enorme, de pele escura, ela branquinha, miúda, por baixo dele, cochichando em seu ouvido – o branco novamente aparece como um símbolo do pecado, do sacrifício, da dor. De repente, Alfredo conta, viu o que nunca imaginara: Xambá de quatro, com Felícia montada em seu lombo, "o chicotinho de prata na mão, ela chegava nas ancas dele umas lambadas, que nem um cavalo. E eu vi na cara daquele homão macho, daquele cabra de contada memória, um principinho de riso de gozo por debaixo das rugas de dor"[39] (DOURADO, 1999, p. 205). Então, Xambá ouviu um barulho, jogou Felícia no chão, pegou suas coisas e saiu, para nunca mais voltar; e o mesmo fez Alfredo.

Sem saber, Felícia subverteu seu papel pré-estabelecido pela sociedade patriarcal, ao submeter dois homens aos seus caprichos de mulher, mas logo foi punida pela sua "ousadia". Quando perceberam que foram manipulados pela prostituta, os dois tiveram medo daquele poder e a rejeitaram: o jagunço "apanhou a arma, o chicote no chão, olhou bem para ela. Nos olhos arregalados, o espanto, o medo [...] olhava-a como se ela fosse partária, o próprio coisa-ruim em pessoa" (DOURADO, 1999, p. 215); e Alfredo, vendo-a caída, desengonçada, nua, saiu correndo, sem nem mesmo olhar pra trás.

Xambá, o mito do homem-cavalo, imagem de força e virilidade, que simbolizava a estátua equestre para o menino João, se transforma em cavalo-homem, um mero animal, dominado pela força de uma mulher, pelas mãos diabólicas de uma prostituta. Já Alfredo, diante de tal cena, solidarizou-se com a humilhação de seu rival, acreditando que, de certa forma, o que aconteceu foi quase um milagre, por os dois não terem se enfrentado e até matado um ao outro, uma espécie de redenção, pois, "desse dia em diante eu não passei mais pela Casa da Ponte [...] Acho que era o sinal que minha alma

[39] A ficção de Autran Dourado carece de uma leitura psicanalítica, que investigue e discuta as representações sexuais e os conflitos da repressão erótica. Vimos, nesta dissertação, que João Nogueira, desde a adolescência, nota metonimicamente o corpo feminino – o fetiche –, desejando-o de forma fragmentada, ao mesmo tempo em que associa corpo a outras percepções, como os cheiros. Nessa cena acima transcrita, o voyeurismo, tanto de Alfredo quanto de Felícia, é o que sustenta o enredo do bloco e contribuirá para a desconstrução do mito de masculinidade construído no imaginário de João. Na mesma perspectiva psicanalítica, vemos Xambá gozando o ato sexual e as chicotadas: prazer e dor, combinação do masoquismo.

andava esperando, os guizos das bandas de Deus" (DOURADO, 1999, p. 206). Ele conta que voltou a estudar, se casou, "fui amansando, virei homem sério e cumpridor, fui ficando assim conforme era o gosto de meu pai" (DOURADO, 1999, p. 201).

O episódio também desconstrói o mito da mulher idealizada por João nos primeiros capítulos, formada a partir da imagem de Teresinha Virado, somada às visões de Valentina, Margarida e Gilda – uma mulher que funde a pureza da virgem, a santidade da mãe, com a alegria idílica e o brilho das prostitutas. Ao relatar o que ouviu de Felícia, Dr. Alcebíades desenha um quadro bem mais realista dessas mulheres da vida, as ninfas malditas e encantadas da meninice de João e reafirma o lugar e o destino que lhes cabe: "não eram ninfas coisa nenhuma, umas pobres-coitadas o que elas eram. Levadas para a vida por pobreza, imbecilidade, meio social cheio de besteiras. Gonorréias, sífilis, esse mundéu de flores podres" (DOURADO, 1999, p. 207).

Dessa forma, o médico da ficção fortalece o discurso eugenista do século XIX, que desvaloriza o corpo como fonte de prazer. Conforme Maria Bernadete Ramos Flores, em "A medicalização do sexo ou do amor perfeito", era considerado doente, todo corpo sexuado, erótico, "tudo o que provoca sensualidade fora do coito *normal*, aquele que obedece às leis da procriação e do 'mistério divino do amor matrimonial'" (FLORES, 1999, p. 218) – como o corpo da prostituta. Sobre esse discurso médico-científico, Cláudia Maia assinala que "o celibato – representado pela promiscuidade ou pela abstinência sexual –", era visto como "causa de doenças venéreas no caso de homens, ou de ameaça à procriação e à saúde no caso das mulheres" (MAIA, 2011, p. 255). Assim, Maria Izilda Matos afirma que o cientificismo marcante do início do século XX "permitiu aos médicos expandir o controle sobre a vida de homens e mulheres, normatizando os corpos e os procedimentos, disciplinando a sociedade, ordenando a sexualidade e os prazeres" (MATOS, *apud* MAIA, 2011, p. 255) e, ainda, evitando a mistura de raças.

No romance, Felícia conta ao médico que antes do episódio do quarto, Xambá queria casar-se com ela e levá-la embora, mas a prostituta não aceita, por não se sentir digna do casamento: "não cabia amor na sua vida, ela falava, não merecia amor, carinho, essas coisas quentes e agasalhadas, puras. A sua vida era suja demais, ela dizia" (DOURADO, 1999, p. 231). Também não acreditava na segurança prometida por

Alfredo, sabia que com ele, “mesmo amigada, continuava mulher da vida, de uma certa maneira segregada” (DOURADO, 1999, p. 211).

Ela mesma, em conformidade com o que prega a sociedade falocêntrica, nega para si o direito de amar e de ser feliz, mas não deixa de ser uma vítima do amor romântico. De acordo com Maia, esta é uma ideologia fundamentada na intimidade do casal, passando a constituir a base das novas relações conjugais, que reforça a ideia de que se trata de uma escolha individual da mulher, um direito do indivíduo à felicidade; “um sentimento marginal, vazio, incomensurável”, mas, ao mesmo tempo, domesticado (MAIA, 2011, p. 145). Por estar fora dos padrões morais e de conduta aceitáveis, o amor entre a prostituta e o jagunço é considerado transgressor e, dessa forma, inadequado para garantir uma estabilidade familiar e um matrimônio legítimo. Mais grave ainda seria uma união entre Felícia e Alfredo, por configurar uma relação social, econômica e culturalmente desigual.

O último subcapítulo, “As malhas da lei”, traz a versão de seu Dionísio sobre os feitos de Xambá e o tempo em que o coronelismo imperava em Duas Pontes. A narrativa em terceira pessoa é o golpe definitivo na imagem do mito. Além de reduzir o herói a um ladrão de cavalos, um jagunço protegido pelo coronel Tibúrcio, o relato do delegado revela um Xambá covarde. Ao ser capturado pela polícia, após um roubo que lhe custou a proteção do coronel, o jagunço e o comparsa, João Cagadinho, foram levados para a delegacia para dizerem onde tinham escondido os cavalos roubados. Separadamente, os dois foram ouvidos. João Cagadinho, mesmo levando uma surra de tala, permaneceu calado: “mas não é que aquele porqueirinha, aquele fiapo de gente, aquele merda seca, até meio corcundinha ele era, cuja coragem não condizia com o nome nem com a pessoa, não é que ele nem piou?” (DOURADO, 1999, p. 219).

Quando foi a vez de Xambá, “um homem machão feito aquele merecia algum respeito e cerimônia. Diante da fama a gente sempre se arrepia” (DOURADO, 1999, p. 220), o jagunço ficou calado, com os olhos baixos. Mas quando seu Dionísio mandou o cabo dar a mesma surra de tala que sofreu João Cagadinho, veio a surpresa, e a cena que o delegado nunca imaginou um dia presenciar:

> na primeira lambada de cabo Militão, Xambá caiu de joelhos, as mãos pro ar, rogando. Tivessem pena dele, pelo Santo Amor Divino, não carecia bater, ele falava tudo. [...] aquele homão temido, chorava diante da soldadada, uma vergonheira. Chorava pelos olhos, pelo nariz, pela boca. A cara lustrosa de

> lágrima, um meninão se borrando. O que eu senti foi mais nojo daquele homão chorando [...] além do mais o homem era traidor (DOURADO, 1999, p. 220).

Cai o mito, fica o homem. A figura do macho, personificada por Xambá, é desconstruída à medida que são reveladas suas fraquezas e suas emoções, colocando em questão a masculinidade do jagunço e, ao mesmo tempo, sugere a decadência de uma cultura política do período, marcada pelo coronelismo. O choro, o medo, a submissão, a traição refletem um comportamento que foge ao modelo hegemônico do homem, que deve esconder seus sentimentos e não expô-los, como o fazem as mulheres. O medo dos homens em conectar e expressar certos sentimentos aparece, de acordo com Maria Regina Lisboa, "na ideia de que podem fundir-se à mulher e com isto perder sua 'individualidade'", pois a origem do medo destes homens está no fato de que "a masculinidade se constrói por oposição ao que é culturalmente considerado feminino" (LISBOA, 2006, p. 133-134). Dessa forma, o símbolo da virilidade, a estátua equestre criada pelo menino João, se despedaça diante do João adulto, assim como o mito da mulher se desfaz sob o olhar do protagonista, vinte anos depois de ter saído de Duas Pontes.

Este capítulo procurou, portanto, discutir como se dão as relações de gênero em *O risco do bordado* e a disputa pelo poder entre homens e mulheres, considerando o contexto da narrativa, que se passa em um tempo mitológico, que abrange o final do século XIX e meados do século XX. Analisamos, ainda, a construção da subjetividade das personagens, sobretudo, em função da culpa, tema que perpassa todo o romance, e a forma como o autor desconstrói os mitos da mulher e do homem, edificados pelo protagonista quando menino e desmontados por relatos de outras personagens e pelo olhar do João já adulto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

> *Enquanto os artistas lidam amorosamente com as suas musas imaginárias, que os analistas costumam desconhecer, estes cogitam do trágico destino de Édipo e Jocasta; ambos, analista e analisado, entregues a fantasias literárias.*[40]
>
> Autran Dourado

Neste trabalho, procuramos conhecer a gênese de *O risco do bordado* a partir do estudo dos manuscritos do romance e analisar como Autran Dourado construiu e representou suas personagens femininas de modo a garantir a coerência interna da narrativa, considerando que, para o autor, as personagens são criadas em função da estrutura, da arquitetura do texto.

Inspirado em escritores como Paul Valéry e Flaubert, que tinham o hábito de fazer um trabalho à margem do texto (anotações, comentários, desenhos, rasuras), Autran deixou rastros de seu fazer literário nas várias versões dos capítulos que compõem sua matéria de carpintaria e que revelam o percurso de sua escritura – o risco por baixo do bordado. E como o próprio autor afirma que o seu maior prazer não é escrever, mas "reescrever o material" (DOURADO, In: RICCIARDI, 2008, p. 85), percebemos que os manuscritos e os ensaios de *Uma poética de romance* e de *Uma poética de romance: matéria de carpintaria* são uma extensão do romance, onde o autor registra o planejamento dos blocos, do número de páginas, a organização da montagem, o estudo das temáticas que envolvem o enredo, suas hesitações, cortes e alterações.

Verificamos, ainda, que a obra ensaística do autor, publicada na década de 1970, apresenta algumas inovações que merecem relevância na história da literatura brasileira, ainda pouco exploradas nos estudos sobre o romancista. Ao apresentar com detalhes seu método de trabalho, discutir a sua poética e a de escritores canônicos, em um período em que tal prática era pouco comum no Brasil, Autran se expôs à crítica, que em grande parte não entendeu sua proposta, talvez pelo fato de o escritor mineiro também questionar a postura passiva (e até comodista) da maioria dos romancistas brasileiros em relação à produção literária produzida e em produção. Além disso, acreditamos que

[40] DOURADO, 2009, p. 25-26.

o autor pode ter sido um dos precursores da crítica genética no país, pois em *Uma poética de romance* (e em artigos publicados na imprensa especializada), Autran analisa as obras de alguns de seus romancistas e poetas preferidos em sua origem, comparando manuscritos, diferentes edições de um mesmo livro, seguindo, intuitivamente, o percurso da crítica genética de hoje, mas que na época, ainda não era reconhecida como um campo legítimo dos estudos literários.

Com o objetivo de encontrar anotações, alterações e exclusões de palavras, frases e até de parágrafos referentes às personagens femininas, fomos aos manuscritos – e descobrimos um rico material que nos ajudou a compreender não só o processo de escrita do autor, mas suas escolhas e os ajustes estéticos que refletem, no texto final (publicado em 1970), o mito autraniano na representação das mulheres de *O risco do bordado*. Como resultado dessa busca, podemos destacar uma clara intenção de Autran em criar uma unidade entre as diferentes personagens – musas que povoaram a vida e os sonhos do protagonista ainda jovem – por meio de elementos comuns entre elas, como a cor da pele e dos cabelos, os cheiros, algumas partes do corpo, roupas, olhares que as distinguem e as aproximam, de acordo com o interesse do escritor em garantir harmonia à estrutura que planejou. Ao trocar palavras, suprimir frases e trechos considerados mais ou menos adequados para caracterizar cada tipo de mulher – a prostituta, a artista, a tia solteirona e a mãe –, Autran incorporou às suas personagens o seu ponto de vista masculino e hegemônico. Quando associa umas às outras, o autor o faz a partir do desejo que elas despertam no protagonista, fazendo com que todas se fundam em uma só mulher. O desejo provocado pela pele branca, pelo cheiro, pelo brilho dos cabelos, pelo contato com as coxas, joelhos e pés, pela roupa que esconde e revela a nudez e, ao mesmo tempo, que também suscita a culpa, é o elo que as une, pois, na visão do homem que as criou, o sexo feminino é sinônimo de sedução, fragilidade, inferioridade, pecado e interdição. E quando são separadas, percebe-se que, apesar do teor erótico comum que carregam, as diferenças são acentuadas pela origem, pela classe social e pela condição que as divide entre "mulheres da vida" e "mulheres de bem".

No segundo capítulo, voltamos ao livro pronto para, a partir das teorias de gênero, analisar as representações das personagens que, juntas, formam um mito da mulher mineira, construído pelo menino João: Teresinha Virado, Valentina, Margarida, Gilda. Nesse momento, a análise se volta para os recursos estéticos utilizados pelo autor

para construir o "chão de alma" que liga as personagens femininas. Dessa forma, as rendas do bordado de Autran são alinhavadas por imagens que ele chama de símbolos literários: metáforas, metonímias, prosopopeias, alegorias que adornam o tecido do texto. Mas se para o escritor as personagens na narrativa têm a mesma função da metáfora em uma frase, ou seja, são utilizadas e manipuladas em benefício do ritmo e do equilíbrio da estrutura, podemos concluir que, como meros adornos, as mulheres do romance recebem das mãos do artesão que as bordou representações arbitrárias, figurações que legitimam o seu modo de pensar e de ver o mundo pela ótica masculina.

No terceiro capítulo, discutimos as tramas do bordado: as relações de gênero, a construção da subjetividade das personagens femininos e masculinos, as relações de poder que se estabelecem entre eles, considerando o contexto histórico-social da narrativa e, ainda, de que forma o autor desconstrói, aos olhos do João adulto, os mitos da mulher e do homem, que o próprio protagonista criou quando jovem. Como a narrativa se passa em uma pequena cidade do interior mineiro (a fictícia Duas Pontes), em um tempo mítico, que compreende o final do século XIX e meados do século XX, as relações entre as personagens ainda são marcadas por vestígios da sociedade patriarcal decadente, sobretudo, porque se trata de uma região produtora de café, mas já com os reflexos da sociedade moderna e industrializada, onde o núcleo familiar toma uma configuração restrita ao marido, esposa e filhos e o casamento torna-se uma instituição regida por um novo tipo de contrato, baseado no matrimônio por amor, em que as escolhas não são mais ditadas pelo patriarca, mas pelos impulsos sexuais e afetivos.

O autor dividiu os blocos de sua narrativa desmontável em lírico, bíblico e mítico, mas em todos eles, a culpa é o tema que prevalece. Uma culpa que surge em Tomé, avô de João, que acredita ter sido responsável pela morte do pai, Zé Mariano, a mando da mãe, dona Pequetita. Nas relações do casal, verificou-se uma inversão nas relações de poder, sendo dona Pequetita a dominadora e Zé Mariano o subjugado – o que foi determinante na formação da personalidade de Tomé. Por ser uma pessoa dominadora, ativa e ocupar o espaço público além do doméstico, dona Pequetita é representada com características masculinizadas, como o corpo amatronado, a barba, o bigode e o caráter calculista e nada maternal. Do outro lado, Zé Mariano, que perdeu seu lugar como chefe da família para a esposa, acaba por se tornar um homem frágil, silencioso, doente, "de miolo mole", vítima da opressão – características que o

aproximam de uma feminilidade considerada tão inadequada quanto a "virilidade" da mulher.

Constatamos, então, que ambos são indivíduos fora do modelo institucionalizado e binário; portanto, representados de forma caricaturada, incômoda, gerando no filho uma personalidade confusa, dúbia, indefinida, pois, para afirmar sua masculinidade, não é no pai que ele se espelha, mas na figura da mãe. Assim, diante de dona Pequetita, Tomé assume uma atitude submissa e oprimida, mas, quando se casa com Naninha – uma mulher que atende aos padrões sociais –, torna-se um marido e um pai autoritário, indiferente e opressor. No entanto, Tomé se torna a principal referência do neto João. Diante da presença do avô, o pai do menino perde o respeito do filho, principalmente por depender financeiramente do sogro. Na nova sociedade burguesa, a figura do pai fragiliza-se e despedaça-se, remetendo à própria decadência do sistema patriarcal. O avô agora representa o passado de glórias, por isso, João cultua a família para preservar a memória de um tempo próspero e perdido.

A culpa também assombra Zózimo e Margarida – sujeitos em conflito e fora do lugar. Por trás da loucura do filho pródigo às avessas – mais desejado longe do que perto – há algum fator que o torna uma pessoa imprópria, um borrão no nome da família. Sua história nos leva a associá-lo tanto a um sujeito subversivo, que ameaça o sistema e a ordem estabelecidos, como aquele que carrega a "chaga" da homossexualidade e acaba por se matar dentro do armário, na casa dos pais, que oprimem e escondem a sua condição indesejada. Já Margarida, a "moça velha", não tem outro destino senão, como o irmão, enlouquecer. Dividida entre o destino celibatário e a voluptuosidade que a avassala por dentro, a solteirona é considerada um "aleijão" e não tem lugar nesta sociedade que dita que sem o amor romântico, o casamento e a maternidade ela jamais será uma "verdadeira mulher". Mesmo assim, comete o incesto, ao retribuir a atenção do sobrinho, e é duplamente punida, pela própria solteirice e pela culpa, impondo-se, então, o sacrifício de se voltar para a vida religiosa, que antes rejeitava.

Por fim, no último capítulo, conhecemos o mito do homem forte e viril, criado pelo menino João e representado pelo jagunço Xambá e também pela figura de tio Alfredo – homens de origens diferentes, que precisam provar sua masculinidade pela força, pela autoridade, pela promiscuidade praticada na Casa da Ponte. Mas diante de

Felícia, os dois são quase domesticados, ao prometerem a ela uma vida diferente, uma vida de mulher casada, destino que a prostituta não se sente no direito de aceitar e, por isso, se pune ao convencer Xambá a ficar de quatro, ser montado e açoitado por ela, com seu próprio chicote de prata, e persuade Alfredo a assistir à cena. A força dessa mulher descrita como diabólica assusta e amansa Alfredo, que deixa a vida de farras, jogo e mulheres, para se tornar um homem responsável, casado e temente a Deus, e espanta para sempre Xambá, por quem diz ter sido apaixonada.

Entretanto, a imagem extraordinária de Xambá, simbolizada por uma estátua equestre, desfaz-se de vez quando o delegado da cidade conta a história que mostra o lado covarde e traidor do jagunço. À medida que são reveladas suas fraquezas, seus medos e emoções, o temido mestiço aproxima-se da fragilidade feminina, deixando de ser mito para se tornar apenas humano. A história de Felícia, contada por Dr. Alcebíades, também desconstrói o mito da mulher criado pelo menino João, que tinha como base a prostituta Teresinha Virado, fundida às outras mulheres desejadas por ele. O fim trágico da jovem, que morre pobre e doente, desfaz a imagem idílica da ninfa, sobrando apenas a decadente figura da mulher da vida.

Concluímos, portanto, que as representações do feminino em *O risco do bordado* reforçam as diferenças sexuais; a superioridade do homem em relação à mulher; do branco sobre os negros e mestiços; da elite sobre as castas consideradas inferiores; das mulheres frágeis, submissas, esposas e mães sobre aquelas marginalizadas, que fogem ao modelo de normalidade e que transgridem a ideologia binária, como a solteirona – ser mutilado, "doente", considerado o mais inferior na hierarquia de gênero por não exercer nenhuma das funções inerentes à mulher (ser esposa e mãe) –, a prostituta – mulher segregada, subjugada, portadora do pecado original, que não é mais dona de seu próprio corpo –, a independente artista de circo – jovem discriminada pela condição social e pela liberdade ainda não bem aceita pelas instituições tradicionais como a Igreja e a família –, e a matriarca autoritária e dinâmica, que invade o espaço público, assumindo contornos masculinizados e tornando-se uma mulher fora do gênero. Assim, o mito da mulher mineira desenhado pelo jovem João é sensual, cheirosa, branca, bonita, voluptuosa, sedutora; porém, nunca plena. Talhado pela culpa e pelos valores hegemônicos de quem o criou (seja João ou Autran), o mito representa uma mulher interdita, inadequada, marginal e inatingível.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bibliografia do autor

DOURADO, Autran. *Breve manual de estilo e romance*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.
DOURADO, Autran. *O meu mestre imaginário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
DOURADO, Autran. *Um artista aprendiz*. Ed. São Paulo: Rocco, 2000.
DOURADO, Autran. *Gaiola aberta*: tempos de JK e Schimidt. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
DOURADO, Autran. *O risco do bordado*. 9 ed. São Paulo: Rocco, 1999.
DOURADO, Autran. Proposições sobre o símbolo literário. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 22, n. 1114, p. 6, jan. 1989.
DOURADO, Autran. Genética do texto. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 22, n. 1108, p. 7, out. 1988.
DOURADO, Autran. Proposições sobre mito. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 22, n. 1094, p. 5, fev. 1988.
DOURADO, Autran. Proposições sobre narrativa. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 22, n. 1082, p. 7, ago. 1987.
DOURADO, Autran. *Uma poética de romance:* matéria de carpintaria. São Paulo: Rio de Janeiro: Difel, 1976.
DOURADO, Autran. *Ópera dos mortos*. 5 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
DOURADO, Autran. Proposições sobre labirinto. Belo Horizonte: Suplemento Literário de Minas Gerais, v. 9, n. 424, p. 2, out. 1974.
DOURADO, Autran. *Uma poética de romance*. São Paulo: Perspectiva; Brasília: INL, 1973.
DOURADO, Autran. *O risco do bordado*. São Paulo: Expressão e Cultura, 1970.

Bibliografia sobre o autor

BEZERRA, Fernanda Gama. *O diálogo entre a ópera e o romance Ópera dos mortos, de Autran Dourado*. 2008, 90 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2008.
BRASIL, Assis. O meu mestre imaginário. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 15, n. 848, p. 2, jan. 1983.
BRASIL, Assis. O Risco do Bordado. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 5, n. 223, p. 7, dez. 1970.
BRASIL, Assis. O romancista Autran Dourado. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 5, n. 216, p. 3, out. 1970.
FERNANDES, Liduína Maria Vieira. *O trançado das personagens negras na costura-risco autraniana*. 2006. 234 f. Tese (doutorado em Literatura Brasileira) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2006.
HOHLFELDT, Antônio. Encontro com Autran Dourado. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 18, n. 865, p. 3, abr. 1983.
IGLÉSIAS, Francisco. Meu amigo Autran Dourado. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 20, n. 955, p. 4-5, jan. 1985.

JOSÉ, Elias. Anotações sobre dois regionalistas mineiros. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 9, n. 405, p. 10, jun. 1974.
LAFETÁ, João Luiz (Seleção e prefácio). Uma fotografia na parede. In: *Melhores contos de Autran Dourado*. 2 ed. Global Editora: São Paulo, 2001.
LAURIA, Márcio José. O risco do bordado (com notória ajuda do riscador-bordador). *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 10, n. 481, p. 10, dez. 1975.
LEPECKI, Maria Lúcia. *Autran Dourado*: uma leitura mítica. São Paulo: Quirón; Brasília: INL, 1976.
LISBÔA, Maria Regina Azevedo. Masculinidade: as críticas ao modelo dominante e seus impasses. In: PEDRO, Joana Maria; GROSSI, Miriam Pillar (Org.). *Masculino. Plural. Feminino*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 1998. p. 131-137.
LUCAS, Fábio. *Mineiranças*. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1991.
LUCAS, Fábio. *A face visível*. Rio de Janeiro: José Olympio; São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1973.
MAGALDI, Sábato. Desencontros e encontro com Autran Dourado. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 20, n. 955, p. 6, jan. 1985.
MAIA, Cláudia Cristina. *Paisagem na neblina*: Os sinos da agonia, de Autran Dourado. 2008. 151 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários – Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras da UFMG, Belo Horizonte, 2008.
MARQUES, Reinaldo. As personagens autranianas. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, n. 12, p. 4-5, abr. 1996.
MARQUES, Reinaldo Martiniano. *Os sinos da agonia*: técnica narrativa e consciência trágica na ficção de Autran Dourado. 1984. 224 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte,
1984.
MEDINA, Cremilda. Brasil, por Callado, numa paixão que se traduz em romance; com as mãos no leme, Autran Dourado solta as emoções. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 20, n. 961, p. 8-9, mar. 1985.
MOURÃO, Rui. Uma poética de romance. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 9, n. 385, p. 12, jan. 1974.
NÓBREGA, Francisca Maria do Nascimento. *O risco do bordado:* a marca do homem. 1977. 105 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1977.
RICCIARDI, Giovanni. *Entrevistas com escritores de Minas Gerais*. Organização de Dulce Mindlin. Ouro Preto (MG): UFOP, 2008.
ROCHA-COUTINHO, Maria Lúcia. *Tecendo por trás dos panos:* a mulher brasileira nas relações familiares. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
SABO, Donald. O estudo crítico das masculinidades. In: ALDEMAN; SILVESTRINI (Orgs.). *Coletânea gênero plural*. Curitiba: Ed. UFPR, 2002.
SANTIAGO, Silviano. Minas, o mínimo universo de Autran. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 22, n. 1094, p. 5, fev. 1988.
SANTIAGO, Silviano. Autran Dourado: questão de perspectiva. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 20, n. 955, p. 7-8, jan. 1985.
SANTOS, Leonor da Costa. *Autran Dourado em romance puxa romance ou ficção recorrente*. 2008. 213 f. Tese (Doutorado em Letras Vernáculas – Literatura Brasileira) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

SCHÜLER, Donaldo. O Risco do Bordado. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 15, n. 844, p. 9, dez. 1982.
SEGALLA, Cristiane Barnabé. *Ópera dos mortos:* uma narrativa em quatro atos (O desdobramento do espaço social através da linguagem). 2006. 149 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.
SOUZA, Eneida Maria. Setenta anos de ficção. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, n. 12, p. 3, abr. 1996.
SOUZA, Eneida Maria (Org.). *Autran Dourado*. Belo Horizonte: UFMG, 1996.
SOUZA, Eneida Maria (Seleção e Org.). As Minas de Autran Dourado. *Suplemento Literário de Minas Gerais* – Edição Especial Autran Dourado, Belo Horizonte, v. 20, n. 955, p. 1, jan. 1985.
SOUZA, Eneida Maria. Ofício (e glória) de um escritor. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 20, n. 955, p. 2, jan. 1985.
SOUZA, Eneida Maria. A glória de um ofício: uma poética da criação. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 9, n. 432, p. 4-5, dez. 1974.
SOUZA, Marco Antônio; MARQUES, Reinaldo. Entrevista. Autran Dourado: "A minha obra, vista no seu conjunto, é uma Comédia Humana, em ponto pequeno". *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 23, n. 1148, p. 8-9, jun. 1990.
SOUZA, Necilda de. *O rito funerário em Autran Dourado*. 2003. 111 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2003.
VIANNA, Luís Márcio. Autran Dourado e nossa velha e triste Minas Gerais. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 5, n. 218, p. 6, out. 1970.

Bibliografia geral

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. Os nomes do pai. In: RAGO; ORLANDI; VEIGA-NETO (Org.). *Imagens de Foucault e Deleuze*: ressonâncias nietzschianas. Rio de Janeiro: DP&A, 2002. p. 111-121.
ALDEMAN, Miriam; SILVESTRINI, Celsi Brönstrup (Org.). *Coletânea gênero plural*. Curitiba: Ed. UFPR, 2002.
ALDEMAN, Miriam. O gênero na construção da subjetividade: entendendo a "diferença" em tempos pós-modernos. In: *Coletânea gênero plural*. Curitiba: Ed. UFPR, 2002.
ALGRANTI, Leila Mezan. *Honradas e Devotas*: mulheres da Colônia. Condição feminina nos conventos e recolhimentos do Sudeste do Brasil, 1750-1822. Rio de Janeiro: José Olympio, Brasília: Edunb, 1993.
ARRUDA, Maria A. do Nascimento. *Mitologia da mineiridade*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1990.
BADINTER, Elisabeth. *Um é o Outro*. Tradução de Carlota Gomes. Círculo do Livro/Nova Fronteira: São Paulo, 1986.
BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
BARTHES, Roland. *Mitologias*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1972.
BOMENY, Helena. *Guardiães da razão*: modernistas mineiros. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ/Tempo Brasileiro, 1994. p. 15-29.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 32 ed. São Paulo: Cultrix, 1994.
BRAIT, Beth. (Org.) *Bakhtin*: *conceitos-chave*. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2005.
BRANDÃO, Izabel; MUZART, Zahidé L. (Org.) *Refazendo nós*: ensaios sobre mulher e literatura. Florianópolis: Ed. Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2003.
BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de Mitos Literários*. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.
BUTLER, Judith. *Problemas de gênero*. Trad. Renato Aguiar. 3 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção.* 10 ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade.* 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
CAVALCANTI, Ana Cecília Lima; SCHNEIDER, Liane (Org.). *Da mulher às mulheres*: dialogando sobre a literatura, gênero e identidades. Maceió: EDUFAL, 2006.
CECCARELLI, Paulo Roberto. Diferenças sexuais...? Quantas existem? In: CECCARELLI, Paulo Roberto (Org.). *Diferenças sexuais*. São Paulo: Escrita, 1999.
CHAVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 11ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997, p. 187.
CORRÊA, Marisa. Repensando a família patriarcal brasileira. In: ALMEIDA, Ângela. *Colcha de retalhos*: estudos sobre a família no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1982.
COSTA, Albertina de Oliveira; BRUSCHINI, Cristina (Org.). *Uma questão de gênero*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos; São Paulo: Fundação Carlos Chagas, 1992.
COSTA, Emília Viotti da. *Da monarquia à república:* momentos decisivos. 8 ed. rev. e ampliada. São Paulo: Fundação Editora UNESP, 2007.
COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
CURY, Maria Zilda Ferreira. *Horizontes modernistas*: o jovem Drummond e seu grupo de papel jornal. Belo Horizonte: Autêntica, 1998. p. 29-137.
DALCASTAGNÈ, Regina. Representações restritas: a mulher no romance brasileiro. In: DALCASTAGNÈ; Regina; LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos (Org.). *Deslocamentos de gênero na narrativa brasileira contemporânea*. São Paulo: Ed. Horizonte, 2010.
DA SILVA, Alcione Leite; LAGO, Mara C. de Souza; RAMOS, Tânia Regina O. (Org.). *Falas de gênero*: teorias, análises, leituras. Florianópolis: Ed. Mulheres, 1999.
DIAS, Fernando Correia. Gênese e expressão grupal do modernismo em Minas. In: ÁVILA, Affonso (Org.). *O modernismo*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 165-177.
DIAS, Fernando Correia. *O movimento modernista em Minas*: uma interpretação sociológica. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1971. p. 81-143.
DUARTE, Constância Lima. *Feminismo e literatura*: discurso e história. In: *O eixo e a roda:* revista de literatura brasileira. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2003/2004, vol. 9, p. 195-219.
DUARTE, Constância Lima; ASSIS, Eduardo de; BEZERRA, Kátia da Costa (Org.). *Gênero e representação:* teoria, história e crítica. Belo Horizonte: Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, UFMG, 2002.
ECO, Umberto. *Obra aberta*: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. Trad. Giovani Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1968.

FIGUEIREDO, Luciano. *O avesso da memória*: cotidiano e trabalho da mulher em Minas Gerais no século XVIII. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.
FIGUEIREDO, Luciano. Mulheres nas Minas Gerais. In: DEL PRIORI, Mary (Org.); BESSANESI, Carla (Coord. textos). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2000. p. 141-185.
FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 24 ed. Org. e trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Canal, 1979.
FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos*. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1951.
HAY, Louis. *A literatura dos escritores*: questões de crítica genética. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.
HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Tendências e impasses*: o feminismo como crítica da cultura Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
LAMAIRE, Ria. Repensando a história literária. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Tendências e impasses:* o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 58-71.
LAURENTIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Tendências e impasses*. Rio de Janeiro: Rocco,1994. p. 220.
LOURO, Guacira Lopes. *Gênero, sexualidade e educação*: uma perspectiva pós-estruturalista. 6 ed. Petrópolis: Ed. Vozes, 2003.
LOURO, Guacira Lopes. Gênero, sexualidade e poder. In: *Gênero, sexualidade e educação*. Petrópolis: Ed. Vozes, 2001. p. 38-39.
MAIA, Cláudia. *A invenção da solteirona*: conjugalidade moderna e temor moral. Santa Catarina: Editora Mulheres, 2011.
MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*: enunciação, escritor, sociedade. Trad. Marina Appenzeller. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
MOISÉS, Massaud. *A criação literária*: introdução à problemátia da literatura. 2 ed. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1968.
MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira*. Vol. 5. São Paulo: Cultrix, 1989.
MOREIRA, Jailma dos Santos Pereira. *O artesanato de si:* uma leitura do devir matriarcal a partir de Raquel de Queiroz. 2008. 208 f. Tese (Doutorado em Letras e Linguística) – Universidade Estadual da Bahia, Instituto de Letras, Salvador, 2008.
NYE, Andrea. *Teoria feminista e as filosofias do homem*. Rio de Janeiro: Record/Rosa dos Tempos, 1995.
PAULSON, Susan. Sexo e gênero através das culturas. In: ALDEMAN; SILVESTRINI (Org.). *Coletânea gênero plural*. Curitiba: Ed. UFPR, 2002.
PEDRO, Joana Maria; GROSSI, Mirian Pillar (Org.). *Masculino, feminino, plural*: gênero na interdisciplinaridade. Florianópolis: Ed. Mulheres, 1998.
PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da história*. Trad. Viviane Ribeiro. Bauru-São Paulo: EDUSC, 2005.
PERSON, Ethel; OVESEY, Lionel. Teorias psicanalíticas da identidade de gênero. In: CECCARELLI, Paulo Roberto (Org.). *Diferenças sexuais*. São Paulo: Escrita, 1999.
RAGO, Margareth; ORLANDI, Luiz B. Lacerda; VEIGA-NETO, Alfredo (Org.). *Imagens de Foucault e Deleuze*: ressonâncias nietzschianas. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.
SAFFIOTI, Heleieth Iara Bongiovani. *Gênero, patriarcado, violência*. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2004. (Coleção Brasil Urgente)

SWAIN, Tânia Navarro (Org.). *Feminismos:* teorias e perspectivas. Textos de história: Revista do Programa de Pós-graduação em História da UnB, Brasília: UnB, v. 8, n. 1/2, 2000.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. In: *Educação e realidade*. Porto Alegre, jul-dez. 1995. p. 71-99.

SOUZA, Maria Eneida; MIRANDA, Wander Mello (Org.). *Arquivos literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

SWAIN, Tania Navarro. Identidade nômade: heterotopias de mim. In: RAGO; ORLANDI; VEIGA-NETO (Org.). *Imagens de Foucault e Deleuze*: ressonâncias nietzschianas. Rio de Janeiro: DP&A, 2002. p. 225-341.