

Uma fotografia na parede

João Luiz Lafetá

Professor da Universidade de São Paulo

Eu queria contar todas as histórias de Minas
Aos brasileiros do Brasil..

Mário de Andrade

Desdobramentos do Modernismo em Belo Horizonte

Parece haver um desafio muito peculiar na literatura brasileira, e que vem (digamos assim, para respeitar um parâmetro cronológico geralmente aceito pela nossa historiografia literária) desde os anos quarenta: como criar novos caminhos expressivos, diferentes daqueles inventados pelo movimento modernista, e mais adequados à realidade de outros tempos e de outros temas? As respostas que surgiram foram muito variadas e muito ricas; na poesia e na prosa, as sucessivas gerações de escritores vêm tentando superar as lições modernistas, seja pela sua negação (como a chamada “geração de 45”), seja pela radicalização de seu experimentalismo (como Guimarães Rosa, João Cabral, Clarice Lispector, certo Ferreira Gullar, a poesia concreta), seja pela busca de experiências estéticas marcadas por contatos com as mais diversas correntes ou autores internacionais (como Osman Lins, Dalton Trevisan, Rubem Fonseca, Moacyr Scliar e tanto outros).

Sem desfazer do valor de nenhuma dessas tentativas – algumas, aliás, de alcance extraordinário, casos indiscutíveis de Guimarães Rosa ou João Cabral de Melo Neto, por exemplo – sucede que fica difícil deixar de reconhecer que a força renovadora tem sua fonte nos anos vinte e trinta, e se prolonga ao longo do século, desgastando-se, é bem verdade, até chegar muito esgarçada

nos complicados dias de hoje. É, talvez, que os artistas do Modernismo souberam reconhecer e representar como ninguém mais as contradições do Brasil moderno que se criava, apreendendo-as numa tensão formal raras vezes obtida depois deles.

Fique claro que não considero modernista apenas o instante de vanguardismo cosmopolita dos anos vinte, tão localizado em São Paulo. Esse foi apenas o ponto de partida de um fenômeno muito mais amplo, cujos desdobramentos atingiram o país inteiro e ganharam em cada lugar e em cada tempo características próprias. Mesmo o neo-realismo dos anos trinta, na aparência tão distante das experiências de vanguarda e até oposto a elas, beneficiou-se do “desre-calque localista” (Antonio Candido) promovido pelos modernistas, desre-calque responsável pelo arejamento de temas e linguagens, bem como pela importância dada a aspectos culturais e sociais da vida brasileira. Neste sentido, explicam Antonio Candido e José Aderaldo Castello, os romancistas de trinta, mesmo quando não provêm da doutrinação modernista, “beneficiam-se dela, ao aproveitarem a limpeza de horizontes que ela trouxe e impôs”.¹

Coisa parecida aconteceu com os grupos literários mineiros que se formaram na década de quarenta, na cidade jovem e pacata que era então a capital de Minas Gerais, cujo ambiente intelectual e boêmio, vivo e vigoroso, mas à beira do estrangulamento provinciano, tinha sido tão bem retratado poucos anos antes por Cyro dos Anjos, em *O amanuense Belmiro*, e seria retomado anos mais tarde com grande talento (mas talvez com menos força poética) por Fernando Sabino, em *O encontro marcado*. Sucendendo à geração diretamente ligada ao Modernismo, formada em torno de

Drummond, Emilio Moura, Abgar Renault, João Alphonsus, Pedro Nava, Aníbal Machado, mais tarde Cyro dos Anjos e Guilherme César (além de outros, está claro); sucedendo também aos quatro jovens brilhantes e precoces, Fernando Sabino, Otto Lara Rezende, Paulo Mendes Campos e Hélio Pelegrino, pouco mais velhos mas aparecendo muito cedo no cenário nacional, admirados e incentivados por Mário de Andrade; sucedendo a estas duas ondas claramente marcadas pelas idéias e atitudes modernistas, surge em 1946 o grupo da revista *Edifício*, ao qual pertenceu Autran Dourado, e do qual fizeram parte também Jacques do Prado Brandão, Wilson Figueiredo, Sábato Magaldi, Otávio Mello Alvarenga, Francisco Iglésias...

Este último, em interessante testemunho, mostra o íntimo entrelaçamento dos três grupos entre si. Falando dos que se reuniram em torno da *Edifício*, transformada também em editora, depõe ele: “Ligaram-se muito aos quatro da unidade já famosa [Fernando, Otto, Hélio e Paulo – nota minha], mas com independência. Como se ligaram também aos anteriores Emilio Moura – amizade gentil, companhia querida – Eduardo Frieiro, erudição e boa prosa, não só literária, mas de tudo, embora sem muita intimidade. Drummond era o nome admirado, de quem algumas frases ficaram patrimônio comum, versos tornados folclore, senhas para muita intimidade. Saudade. Quatro outros escritores, ligados aos grupos de vinte, trinta e quarenta, eram amigos e muitas vezes companheiros: Alphonsus de Guimarães Filho, João Etienne Filho, Murilo Rubião, Bueno de Rivera, cada um com sua marca e sua garra. (...) / Havia uma espécie de papa, admirado e querido, íntimo até (Drummond não o era): Mário de An-

1 Antonio CANDIDO e José Aderaldo CASTELLO (org.) *Presença da literatura brasileira III - Modernismo*, São Paulo, DIFEL, 1968, p. 18.

drade. Ele transformou São Paulo em ponto de referência obrigatório. Ligou-se artística e fraternalmente aos vários grupos de Minas. Apadrinhou-os, encaminhou-os. Todos o reverenciavam e agora cultuam-lhe a memória. O grupo teve intensa atividade literária, colaborando nos jornais *Estado de Minas*, *Folha de Minas*, *O Diário*, ou em jornais e revistas do Rio e São Paulo. Era a moda dos suplementos literários. / Fez mesmo uma editora e uma revista, *Edifício*. Deu quatro números: o primeiro em janeiro de 1946, o quarto em julho. Tinha epígrafe de Drummond, é óbvio: 'E agora, José?'"

Autran Dourado e o Modernismo

É em tal ambiência cultural, reunindo três gerações, que se forma o jovem escritor. Nascido em 1926, portanto quatro anos depois da Semana de Arte Moderna, e estreando em 1947, portanto dois anos depois da morte de Mário de Andrade, Autran teria pouco a ver com os modernistas. Acrescente-se que, segundo declarações dele mesmo, suas leituras de juventude incluíam os clássicos portugueses e os grandes romancistas universais, principalmente os do século XIX, com destaque para Flaubert, como "descoberta individual mais importante". Em 1940, já morando em Belo Horizonte, procurou Godofredo Rangel, o escritor amigo de Monteiro Lobato, mas não procurou Mário de Andrade: da janela da Biblioteca Municipal, viu certa vez, saindo do Grande Hotel,

"Mário de Andrade cercado de piás" (isto é, o grupo de jovens escritores mineiros aos quais mais tarde se integraria), mas por timidez não se aproximou deles. "Guardo esta mágoa de mim mesmo", disse há anos em entrevista, "não ter procurado Mário de Andrade, cujo convívio e conselhos me teriam sido muito úteis".³ Só mais tarde, estudante da Faculdade de Direito, seria introduzido por Sábato Magaldi nos três grupos modernistas mineiros, vindo a participar intensamente do grupo da *Edifício*.

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

No entanto, talvez aquilo que atraia mais em sua ficção não seja nem a sutileza de

"ninho de guaxe" (como Mário de Andrade, em momento raivoso e injusto, xingou a cultura a Cícero e a Caraça das "vendinhas alterosas"), nem o pastiche retórico, e nem mesmo a procura mimética, de "representação da realidade" em seus mais altos momentos, característica do realismo oitocentista. Com tudo isso que está lá, presente, impressiona mais em Autran Dourado a pesquisa forte do coloquial, o tratamento em tom de cotidiano dos grandes arquétipos literários, arrancados com habilidade admirável dos momentos banais da "vida besta", do sufocamento e da repressão pequeno-burgueses. Autran, romancista elaborado, contista de referências eruditas e variadas, é também um contador de "assombros e anedotas", um cronista dos anais do vento, um noveleiro atento para a sabedoria e os disparates da cultura popular. A personalidade circunspecta é muitas vezes o disfarce do "espírito de Minas", que encobre loucuras e "quarta-feirices", que agarra com prazer de fuxico e sincera piedade os acontecimentos escandalosos do dia-a-dia, que decola com assombrosa facilidade – e sem pose acaciana – dos fatos insignificantes para as mais requintadas significações.

A direção de uma procura

Neste sentido, ele é sucessor e legítimo herdeiro do Modernismo. Mas quem percorre sua obra nota logo que o caminho foi traçado aos poucos, com desvios e tateios que são marcas de uma procura original, feita sem a ajuda de roteiros prévios, mas capaz de descobrir suas próprias trilhas e atalhos. O caminho real começa estreito, no clima abafado e sombrio de *Teia* (1947), *Sombra e exílio* (1950) e *Tempo de amar* (1952), os dois primeiros reunidos mais tarde no volume *Novelas do aprendizado*, o terceiro relido e

reescrito recentemente em *Ópera dos fantoches* (1995). Nestas obras iniciais o escritor de vinte anos ensaia a mão, ainda canhestra mas decididamente vocacionada, num estilo fosco e contido (quem sabe amarrado pela disciplina do bem escrever) que serve à expressão de angústias quase adolescentes, embora traindo, se não estou enganado, a atração pela atmosfera enevoada e o seu tanto sinistra do existencialismo francês de pós-guerra.

Dizendo isso, não quero significar que se trate de pura imitação exterior; ao contrário, a moda da época, da novela meio psicológica e meio metafísica, centrada em conflitos internos pouco palpáveis, servia bem para exprimir os inícios deste escritor sempre atormentado que é Autran. Serviria também para exprimir uma vivência local, da cidade onde "puxar angústia", como diria o narrador de *O encontro marcado*, era prática existencial e literária, cotidiana, de jovens que se sentiam emparedados, nem tanto pelas montanhas de Minas, mas pela rigidez moral daqueles tempos de tradicional família mineira.

Porém imagino se as montanhas não teriam o seu papel... Porque o livro seguinte, de contos curtos, é *Três histórias na praia* (1955), e neles o narrador já se mostra mais solto, como se mostrará cada vez mais solto e hábil em *Nove histórias em grupos de três* (1957), no qual os três contos do livro anterior se juntavam a outros intitulados "Três histórias na primeira pessoa" (escritos entre 1955/1957) e "Três histórias no internato" (escritos entre 1956/1957), compondo as nove histórias a que se referia o título. E o processo só terminaria com a publicação, em 1972, de *Solidão solitude*, em que um quarto grupo, "Três histórias na solidão" ("que começaram a ser escritas em 1955, sofrendo a última demão agora, para livro, no ano passado, 1971", como explica em interessante prefácio o próprio autor) foram acrescentadas às nove anteriores –

2 FRANCISCO IGLÉSIAS, "Meu Amigo Autran Dourado", "Suplemento Literário" do *Minas Gerais*, Belo Horizonte, ano XX, n. 955, p. 4-5 (número especial, intitulado "As minas de Autran Dourado", organizado por Eneida Maria de Souza).

3 Depoimento a Remy GORGA FILHO, "Autran Dourado: 'Do signo de Capricórnio, com muita honra'", *Revista do Livro*, Rio de Janeiro, INL/MEC, ano XIII, n. 42, 1970, p. 73.

arredondando na dúzia de contos um livro que, afinal, depois de quinze anos de germinação, apresenta grande unidade temática e estilística.

Penso que está ali, registrado, o fechamento de um ciclo: o da formação do escritor. O fato de as histórias deitarem “as suas primeiras fundações” todas na mesma época, os anos de 55 a 57, pouco depois da mudança de Autran Dourado de Belo Horizonte para o Rio de Janeiro, parece-me significativo. *Solidão solitude*, apesar de conter alguns contos extraordinários, ainda não mostra o mestre do romance e da narrativa curta em que o autor logo se transformará. Apesar do arejamento das histórias na praia; apesar do assumido (e disfarçado) tom confessional dos textos narrados em primeira pessoa; apesar da prospecção iniciada de certos núcleos temáticos (a solidão, a culpa, a morte, a loucura, o sufoco da vida provinciana), que aprofundará depois; apesar de tudo isso, Autran Dourado ainda não exhibe aqui a habilidade de narrador capaz de combinar a linguagem oral com os mais sofisticados recursos técnico-literários, o humor e até mesmo o sarcasmo com a piedade e o lirismo, a erudição de *scholar* com a vivência direta e íntima da cultura popular de Minas Gerais.

E é justamente a combinação dessas qualidades algo paradoxais que dará à sua dicção, nos livros seguintes, o tom característico de precisão e de domínio, tanto da linguagem quanto do assunto, resultando um à-vontade espantoso, que lembra muito, sem que saibamos no primeiro momento dizer por que, a desenvoltura da prosa modernista.

A conquista deste tom pode ser flagrada na sua obra, em determinado instante, quase que pontualmente: no livro denso, dramáti-

co, de forte exposição de conflitos internos e aguda crítica social – *A barca dos homens* (1961), seu primeiro grande romance –, surge dominado com maestria o instrumento de prospecção que é a técnica do monólogo interior; e na pequena obra-prima que é *Uma vida em segredo* (1964), de tom mais baixo, mais próximo do chão da gente humilde, o estilo indireto livre acolhe a linguagem coloquial e nela (por meio dela) transfunde em lirismo – construindo a personagem prima Biela – uma visão despojada e direta da pequena vida cotidiana, no interior de um país que está em vias de desaparecer.

A partir daí estaria armada e pronta a base sobre a qual Autran Dourado construiria o seu universo literário e daria a sua resposta ao desafio modernista, lançado de forma triplíce por Mário de Andrade: “O direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional”.⁴

Linguagem, mitologia, sociedade

Para qualquer dos tópicos apontados por Mário de Andrade, Autran daria contribuição importante e original: seu estilo é uma exploração constante das possibilidades da tradição literária, em combinações inusitadas com a liberdade da fala popular mineira; seu uso do monólogo interior, do estilo indireto livre, do discurso direto intercalado abruptamente na voz do narrador, bem como o recurso ao pastiche, à paródia, à paráfrase, à estilização (hoje considerados pós-modernos, mas derivados diretos do

amor modernista à citação e à colagem), todos estes recursos, usados com grande liberdade e adequação à matéria tratada, mostram a atualização de sua arte; e se, por este lado, seus romances se aproximam da grande linhagem contemporânea de exploração do inconsciente e dos mitos (o “método mítico” que Eliot descobriu em Joyce), por outro lado, em sua utilização particular do método, na especificação de sua mitologia própria – no seu material temático, enfim – voltam-se para a vida brasileira, para os usos e costumes de uma sociedade que ele é capaz de descrever em suas fundas raízes.⁵

Como mostra Silviano Santiago, a pesquisa estética mais moderna combina-se, em Autran Dourado, com uma tentativa de explicar a história brasileira, tanto no nível social, da sociedade patriarcal, “nível da sucessão de gerações no tempo”, como no nível individual, “nível das relações familiares que se dão no mesmo espaço e tempo (a família nuclear)”. Escreve ainda o crítico: “Nos seus romances mais significativos, Autran Dourado utiliza o método mítico, mas não se atém apenas à constituição do indivíduo, alarga o campo do drama para uma compreensão da história brasileira, tramando os grandes painéis a que ficamos acostumados depois da *Ópera dos mortos*. Neste tipo de projeto, Autran foge do específico joyceano (o mito como estruturador de um material que escapa à história contemporânea) e se adentra para o passado da sociedade patriarcal brasileira, com uma devida maturação da obra de William Faulkner, o Faulkner de romances como *Absalom! Absalom!*”⁶

Essa mistura das técnicas mais atuais e cosmopolitas da literatura com o material

temático extraído do passado brasileiro (recortado ainda por cima de uma época de transição, entre a vida rural e a vida urbana) caracteriza claramente o núcleo da obra de Autran Dourado. Todo ele – com exceção de *Os sinos da agonia* (1974), romance notável que se passa na antiga Vila Rica do século XVIII – está ambientado na mítica cidade de Duas Pontes, inventada pelo autor de modo a representar, simbolicamente, a “cidadezinha qualquer” do interior do Brasil, do final do século passado aos meados do nosso século. Como a Vila Caraíbas de Cyro dos Anjos, ou como a Cruz Alta de Érico Veríssimo (para não falar do Recife de Bandeira, da São Paulo de Mário de Andrade, da Itabira de Drummond, locais de inspiração poética), Duas Pontes é o microcosmo que o romancista constrói para nele situar a memória de suas experiências mais fundas e marcantes – aquelas vividas na infância. Pretende ser ainda o retrato condensado do Brasil, ou pelo menos daquela parte do Brasil que interessa ao escritor, e sobre a qual ele se debruça para entendê-la e explicá-la. Também para entender-se e explicar-se.

Este movimento de autoconsciência é sempre irônico, como convém à distância épica exigida pelo romance, mas apresenta tonalidades líricas ou humorísticas, dramáticas ou trágicas, conforme solicite a afetividade ligada aos eventos rememorados. Salvo engano, Duas Pontes surge na obra de nosso autor, pela primeira vez, no romance de juventude *Tempo de amar*, reaparecendo depois como discreto pano de fundo para a vida em segredo de prima Biela. Mas é em *Ópera dos mortos* (1967) que a cidadezinha ganha consistência simbólica: suas casas, suas ruas, seus habitantes, sua paisagem, mais do

4 Mário de ANDRADE, “O movimento modernista”, *Aspectos da literatura brasileira*, São Paulo, Martins, s.d., p. 242.

5 As aproximações foram feitas por Silviano SANTIAGO, em “Autran Dourado: questão de perspectiva”, “Suplemento Literário” do *Minas Gerais*, op. cit., p. 7-8.

6 Silviano SANTIAGO, op. cit., p. 8.

que simplesmente compor o enquadramento da trama, funcionam como elementos decisivos para a configuração do conflito central. Este se passa com Rosalina, a última herdeira da família Honório Cota (representante de uma tradição patriarcal que desapareceu), a qual vive isolada no sobrado construído pelo pai e pelo avô, e aos poucos vai sendo levada à loucura, “pela obsessiva devoção aos mortos, que a mantém sempre em diálogo com o passado”.⁷

Ópera dos mortos fez (e ainda faz) enorme sucesso de público. Inspirada em *Antígona*, a tragédia de Rosalina tem, entretanto, outro contorno histórico nítido e concreto: o conflito entre a lei dos antigos e a nova lei da pólis, transforma-se aqui no choque entre os costumes patriarcais em decadência e os novos costumes da cidadezinha mineira. As famílias que brilharam na época do ouro e as que enriqueceram com as grandes propriedades rurais estiolam agora, na Primeira República, sob o domínio do Partido Republicano Mineiro, o famigerado PRM. “Tive ouro, tive gado, tive fazendas./ Hoje sou funcionário público.” – diria o poeta. Essas histórias de decadência e loucura, com amores secretos e proibidos, desvios e perversões sexuais, repressão e neurose, recalques e sublimações, serão incessantemente retomados por Autran: em sua obra numerosa (são mais de vinte títulos), a relação entre os séculos XVIII, XIX e XX da história das Minas Gerais vai sendo firmemente assentada, através da crônica familiar e da crônica cotidiana de Duas Pontes. Para retomar os versos de Drummond, poderíamos dizer que, como Itabira, Duas Pontes “é apenas uma fotografia na parede./ Mas como dói!”

7 Eneida Maria de SOUZA, “É preciso enterrar os nossos mortos”, *Trapa crítica*, Belo Horizonte, Editora da UFMG; Rio de Janeiro, Editora da UFRJ, 1993, p. 58.

Assombros e anedotas

São histórias passadas em Duas Pontes (com exceção de uma) que o leitor vai encontrar aqui. Todas elas foram retiradas dos quatro livros de contos do autor. De *Solidão solituda*, ao qual já nos referimos antes, vem “A glória do ofício”, poética irônica que alude às dificuldades da criação artística, vizinha do silêncio e da morte, e que nos faz recordar a afirmação machadiana sobre as vocações que têm língua e as que não a têm (em “Cantiga de sponsais”), ou ainda a história dolorosa de Pestana, inevitável compositor de polcas (de “Um homem célebre”). Outra poética, também vizinha do silêncio e da morte, está em “Os mínimos carapinas do nada”, conto de *Violetas e caracóis* (1987), em que se alude, do modo mais implícito, à gratuidade do ato criativo, através da metáfora do jogo predileto dos habitantes de Duas Pontes, e no qual tornara-se exímio o vovô Tomé: com o canivete afiado, descascar em finos caracóis um pedaço de madeira, até reduzi-lo a nada. O nada é nossa condição.

Ainda de *Violetas e caracóis*, dois contos extraordinários são oferecidos ao leitor: “As duas vezes em que Afonso Arinos esteve em Duas Pontes” e o próprio “Violetas e caracóis”, que dá título à coletânea. O primeiro é a história fantasiosa e brilhante das duas estadias do autor de *Pelo sertão* na cidade de Autran Dourado; na primeira vez, ainda jovem e desconhecido, mas cheio de projetos e vitalidade, Afonso apaixonou-se por Virgínia Porto, “uma mulher madura e bela, uma fruta para ser colhida depressa por mãos audazes e aventureiras como seriam certamente as de Afonso; pensava ela”. Os dois namoram, Arinos fala a Virgínia de seus planos literários, trocam juras de amor eter-

no, gravam no tronco de uma árvore suas iniciais dentro de dois corações entrelaçados. Mas as mãos aventureiras dele levam-no a outros rumos: casa-se com a filha do conselheiro Antonio Prado, vai morar em Paris, obtém fama e reconhecimento literários, faz fortuna. Quando no auge da glória volta a Duas Pontes e quer rever Virgínia Porto, esta nega-se a recebê-lo: pelas folhas de uma janela cerrada, travam diálogo emocionado, ele insistindo em vê-la, ela recusando mostrar-se, respondendo-lhe com as palavras amargas da mulher abandonada em sua virgindade inútil.

O enredo pungente de amor e abandono (que tem o seu núcleo lírico centrado no casal de namorados) é também ocasião para que Autran exercite admiravelmente as qualidades paródicas e humorísticas de seu estilo. Primeiro, inventa, à maneira de Borges, uma “ficção” que envolve gente real, “usando o nome de pessoas que existiram e possuem descendentes vivos”, como exclama escandalizado o dr. Alcebiades Silveira a João da Fonseca Nogueira (personagem de outros livros e evidente *alter ego* do próprio Autran), o escritor que investiga o caso e quer sobre ele escrever uma novela ou um conto. Neste que afinal lemos – e não sabemos se foi escrito por João da Fonseca Nogueira, que é apenas personagem dele, e não seu narrador⁸ – as fontes da história são variadas: o arquivo e a conversa de Ismael Silveira Frade, recortes de jornais, o relato do dr. Alcebiades, a memória labiríntica e sentenciosa de seu Donga Novais,

textos do próprio Afonso Arinos, pastichados e estilizados pelo narrador... Em suma, uma polifonia (como diria Bakhtin) que alcança diferentes registros, desde o afetado pedantismo do dr. Viriato de Abreu, homem de leituras clássicas, até a grosseira retórica do rábula nordestino Desidério Ananias (ou Ananias Desidério, tanto faz) e o linguajar chulo do coronel Sigismundo Aroeira e Silva. O embate das linguagens cola-se ao núcleo central da história de amor, e de certo modo até ganha-lhe a primazia: visto do ângulo de sua escrita, o conto é o diálogo de dois escritores, o contemporâneo Autran Dourado e seu antepassado Afonso Arinos, ambos fascinados pelos “invisíveis sertões mineiros”, pelo “imenso país” que é Minas Gerais.

“Violetas e caracóis” revela outro aspecto importante da obra de Autran, o conhecimento da psicanálise, cujos conceitos ele sabe manejar com perícia e delicadeza de artista, transformando-os em imagens e símbolos de estranha, enigmática beleza. A lição psicanalítica como que se reverte aqui, de volta da luz da razão (com que Freud iluminou os movimentos obscuros da libido), para as trevas do inconsciente, onde nascem os nossos desejos, anseios, angústias, simples veleidades – “sueños”, para ficar com Quevedo, autor da especial predileção do dr. Viriato de Abreu. Neste que é uma das obras-primas do conto brasileiro, “Violetas e caracóis”, a habilidade ficcional de Autran Dourado logra retransfornar o conhecimento racional dos con-

8 Sobre o processo narrativo de Autran Dourado, Dirce Cortes RIEDEL tem interessante observação: “Com o mito, Autran cria uma versão da história, para sobre ela inventar o narrador e a narração, assentados ambos na imaginação e na memória. Esse narrador, buscado para manter a narração que o sustenta, é o verdadeiro locutor, do qual quem escreve é mero interlocutor.” Cf. “Suplemento Literário” do *Minas Gerais*, op. cit., p. 9. Assim, Ismael, Alcebiades, Donga e o próprio João são locutores de um narrador em terceira pessoa, “mero interlocutor” – mas que, como em jogo de espelhos abissal, torna-se interlocutor não apenas dos seus locutores representados no conto, mas também das personagens centrais (Afonso e Virgínia), das secundárias, e do leitor, está claro. A palavra circula em todas estas instâncias do texto.

flitos interiores em representação simbólica dos movimentos sutis, frágeis e labirínticos das almas de Luizinha Porto e dos doutores Alcebiades Silveira e Viriato de Abreu, criaturas tentadas – cada qual a seu modo – pelo Demônio do desejo.

O conto já tivera uma versão diferente: em “Noite de cabala e paixão”, de *As imaginações pecaminosas* (1981), o mesmo episódio da visita noturna de Luizinha ao consultório do dr. Viriato é contado do ângulo deste último. Em “Violetas e caracóis”, a história é ampliada e narrada do ângulo da moça, desde os primeiros sintomas histéricos na adolescência, até a visita ao consultório do médico. A repetição, na verdade uma variação, um volteio, amplia o texto e multiplica suas significações. O comportamento de Luizinha Porto, inconscientemente sedutor (armando a teia em que prende primeiro o dr. Alcebiades, depois o dr. Viriato), fica relativizado através deste procedimento de variação prismática, freqüente na obra de Autran desde *A barca dos homens*, e característico da modernidade de sua utilização do foco narrativo.

Característico também daquilo que a crítica chamou de traço barroco de sua obra, a “escrita barroca e fugidia, enrodilhada e astuciosa, tecida no intervalo entre o sonho e a vigília”, os “volteios e jogos de engano, próprios da arte barroca”, a “escrita que se volta para si própria”, acompanhando os torneios de seu objeto, como escreveu Eneida Maria de Souza comentando a personagem Donga Novais, emblemática da arte de Autran Dourado, e a estrutura da *Ópera dos mortos*.⁹ “Seu” Donga, personagem central de *Novelário de Donga Novais* (1976), parece ter dois prazeres principais: espiar a vida alheia – principalmente a parte

sexual – e comentar, por meio de tortuosos provérbios, em grande parte inventados por ele mesmo, as situações em que se envolvem os habitantes da cidadezinha. Tudo de forma astuta, composta, respeitosa, não fosse ele o repositório da memória e da sabedoria de Duas Pontes, velho antiqüíssimo, de idade incerta e não sabida, a quem todos se dirigem para pedir conselhos. Donga Novais é a imagem do antigo narrador oral, tal como o imaginou Walter Benjamin: “a fala de Donga Novais às vezes era labiríntica, cheia de veredas e trilhas, estradas vicinais na pacherria do cigarro de palha caprichado de quem tem tempo de sobra: pantemporal, senhor das horas e memorioso ao extremo ele era” – afirma-se em certo momento.¹⁰

A fala “labiríntica” é a mesma do narrador de Autran Dourado; “moderna” ou “barroca” (no contexto os dois qualificativos não se opõem, trata-se de uma direção barroquizante ou maneirista do moderno), parece achar prazer em si mesma, nos seus “volteios e jogos de engano” caprichosos. O prazer de espiar a vida alheia, nos seus desvãos mais perversos e singulares, sublima-se na fala, fogo da libido transfigurado em palavras, personagens, situações exemplares, que transcendem Duas Pontes e situam-se no plano de uma antropologia mais universalizada.

Parece ter sido esta a melhor lição extraída por Autran da experiência psicanalítica: não lhe faltam os conceitos teóricos (como os quatro contos extraídos de *As imaginações pecaminosas* mostrarão ao leitor), mas sua arte consiste em transformá-los em símbolos, “luzir sensível da idéia”, como dizia o velho Hegel. Nos três maliciosos retratos aqui apresentados (“Retrato de Vitor Macedônio”, “Queridinha da família”, “O

triste destino de Emílio Amorim”), o prazer de contar, ao qual se mistura certo inocente prazer da maledicência (“Quero saber da vida alheia,/ Sereia.” – escreveria em versos Mário de Andrade), capta com certa pontaria o lado castrador e repressivo da “cidadezinha qualquer”.

No entanto, o tom irônico e humorístico deste contos estaria incompleto se lhe faltasse a contraparte lírico-sentimental. Esta nos é dada, em primeiro lugar, por “Aquela Destelhada”, história do abrandamento de coração de uma velha terrível, modificada pela mansidão e simplicidade de espírito da empregada, chamada durante toda a vida de Destelhada, conhecida afinal depois da morte pelo nome verdadeiro de batismo, Adélia Pinto, amada por “sá” Biela, prima de seu Conrado e dona Constança, aquela da vida em segredo. Gente humilde.

A mesma dimensão lírico-sentimental, sem sombra de pieguice, está em *Armas e corações* (1978), outro livro importante, que mostra como a fase do final dos anos 70 e começo dos anos 80 é de fecundidade e maturidade para o autor. Em “Manuela em dia de chuva” (história de uma menina que perdeu o irmão querido, morto acidentalmente pelo pai), e “Mr. Moore” (história de um puritano pastor protestante que acolhe e protege um bandido em sua igreja, oscilando entre o terror de estar se dobrando ao mal e a crença de estar cumprindo o dever cristão), o *pathos* dominante é a piedade. Neste texto complexo, que mereceria sozinho estudo detalhado, pela qualidade e profundidade analítica da sondagem psicológica e moral, Autran terá conseguido enfrentar com êxito a provocação certa vez lançada pelo fino Osman Lins, que foi a de escrever “uma história e tema machadianos, o contrário do que geralmente se faz, que é

de escrever machadianamente uma história qualquer”.¹¹

Em suma, o leitor vai encontrar nesse livro uma coleção de histórias extraordinárias, cada uma delas um conto independente e autônomo, de efeito único (como queria Poe), mas cuja unidade temática e estilística é inquestionável, e aproxima o conjunto de um romance apaixonante (como o autor já fizera aliás em *O risco do bordado*, de 1970, singular romance de formação, de estrutura desmontável como *Vidas secas*). Entretanto, nem Machado, nem Poe, muito menos Graciliano Ramos parecem-me as referências melhores para estes contos; o paradigma será talvez Mário de Andrade, aquele d’Os contos de *Belazarte* e dos *Contos novos*, coloquial, maneirista, às vezes trágico-irônico, às vezes lírico-irônico, carnalizado e opulento, submetendo os conhecimentos psicanalíticos à estrita necessidade de sua arte, gozando o prazer imenso de narrar. Não falo de epigonismo ou de influência diretiva; falo de pesquisa mítico-histórica, de sondagem psicológica, social e antropológica, de experiências artísticas e estéticas.

Não quero terminar sem uma última observação: a fotografia de Duas Pontes que Autran Dourado pendura na parede é o retrato de um Brasil que acabou nos anos cinquenta, ao longo do governo modernizador de Juscelino, esse presidente cordial e autoritário (à moda mineira), fino e grosseiro como os políticos de Duas Pontes, e que bem poderia ter nascido em Duas Pontes, em vez de Diamantina, a qual por sua vez bem poderia ser Duas Pontes, de tanto que se parecem.

Este Brasil que chamamos “anos dourados”, por uma doce ilusão retrospectiva (para falar freudianamente, com certo pedantismo aprendido do dr. Viriato de Abreu: *Nachträglichkeit*, reconstrução imaginária do passa-

9 Eneida Maria de SOUZA, op. cit., p. 53-4 e p. 58.

10 Em “As duas vezes que Afonso Arinos esteve em Duas Pontes”, *Violetas e caracóis*, p. 127. Afirmações semelhantes são feitas em várias outras ocasiões, principalmente no *Novelário de Donga Novais*.

11 Autran DOURADO, “Provocação do visitante”, *As imaginações pecaminosas*, p. 132.

do),¹² deu lugar à modernização conservadora, à violência urbana, à mais terrível desigualdade social. Como é sabido, Autran Dourado trabalhou durante anos em funções importantes junto a Juscelino. Terá aprendido muitas coisas e se decepcionado com um número não menor delas, a crueldade, o autoritarismo, o cinismo da política brasileira. A mão na bosta, como ele mesmo já disse.

Sua ficção, todavia, envereda por outros caminhos. Ao contrário de Dalton Trevisan ou Rubem Fonseca, os dois contistas seus contemporâneos que a meu ver lhe são comparáveis pela qualidade das obras, não foi atraído pela brutalidade do país atual, à beira da anomia. Seus contos, não seus romances, guardam assim certo tom nostálgico de uma época menos banalizada pela

violência irracional e rasteira da miséria, menos degradada pela terrível desagregação cultural das populações mais pobres. Este fato pode dar a impressão de perda da força crítica que a boa literatura, em tese, deveria apresentar. Mas tal julgamento seria injusto: a imagem de que já fomos melhores, num lugar chamado Duas Pontes, opõe-se com todo o vigor do símbolo (e que mais está ao alcance do escritor?) aos poderes do horror de nossa atual tecnocracia milagreira e sabida, herdeira aperfeiçoada das oligarquias – em vista dela bem mais brandas – dos antigos Partidos Republicanos. Quanto mais que Autran não esconde as contradições do passado – ri e zomba delas.

E agora, se me restar leitor, vamos juntos aos contos de Autran Dourado.

Estudos interartes

Conceitos, termos, objetivos

Claus Clüver

Professor da Universidade de Indiana - USA

Resumo

Este ensaio identifica dois objetivos principais dos estudos interartes contemporâneos: a investigação das inter-relações entre as "artes" e a abordagem de assuntos em estudos culturais e outros discursos transdisciplinares envolvendo textos em várias "artes". Focalizando a primeira orientação de cunho primariamente semiótico, trata de questões de representação, intertextualidade, combinação e fusão de códigos, *ekphrasis*, transposição intersemiótica, adaptação e o papel do leitor.

Palavras-chave

As artes; discurso transdisciplinar; *ekphrasis*; estudos culturais; intertextualidade; transposição intersemiótica.

Abstract

This essay identifies two major objectives of contemporary interarts studies: the investigation of interrelations among "the arts" and the pursuit of topics in cultural studies and other transdisciplinary discourses that involve texts in several arts". It focuses on the first, primarily semiotic, orientation and discusses questions of representation, intertextuality, the combination and fusion of semiotic codes, *ekphrasis*, intersemiotic transposition, adaptation and the role of the reader.

Keywords

The arts; transdisciplinary discourse; *ekphrasis*; cultural studies; intertextuality; intersemiotic transposition.

Os anos subsequentes à Segunda Guerra Mundial tiveram uma safra rica de publicações extremamente influentes nos estudos literários,¹ entre elas a largamente traduzida *Teoria da literatura* (1949) de René Wellek e Austin Warren,² que viria a cunhar os conceitos e práticas de toda uma geração de estudiosos nos EUA e no exterior. Derivando suas posições do que hoje conhecemos por Formalismo Russo, Escola de Praga e *New Criticism* norte-americano, o livro pregava o estudo da literatura como literatura, ou seja, o emprego de abordagens "intrínsecas" tanto na crítica quanto na história

1 Bom número destas eram obras de estudiosos austríacos ou alemães que haviam passado os anos anteriores no exílio: entre elas estavam as obras de Kayser e Hauser, mencionadas mais adiante, e também *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (1948), de Ernst-Robert Curtius, resultado de um "exílio interno" auto-imposto. *Mimesis: Die Darstellung der Wirklichkeit in der westlichen Literatur*, de Erich Auerbach, também escrito no exílio, já tinha sido publicado em Berna em 1942. Há traduções brasileiras: E.R. CURTIUS, *Literatura europeia e Idade Média latina*, trad. Paulo Rónai e Teodoro Cabral, São Paulo, Hucitec/Edusp, 1996 e E. AUERBACH, *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*, São Paulo, Perspectiva, 1976.

2 Cf. René WELLEK & Austin WARREN, *Teoria da literatura*, trad. José Palla e Carmo, Lisboa, Publicações Europa-América, 1962.

12 Na verdade, a utilização do conceito me é sugerida, ainda outra vez, por Silvano Santiago, no artigo já citado, p. 8.