

O SALTO DO TOURO: OS FIOS DO DESEJO

Lenice Pimentel Cabral

*“Quando eu era mais jovem, podia lembrar-me
de qualquer coisa, tivesse ou não acontecido;
mas agora as minhas faculdades estão
decaindo e em breve só serei capaz de me
lembrar das coisas que nunca aconteceram.”*

(Mark Twain, Autobiografia.)

Introdução ao *risco* do texto

Valdomiro **Autran Dourado** Freitas, escritor mineiro, nascido em Patos de Minas, em 1926, é autor de uma obra plural. Escreveu contos, romances, novelas e ensaios que vêm sendo publicados desde 1947. A magnitude de sua obra rompeu fronteiras merecendo traduções para o espanhol, francês, inglês e alemão. Pela publicação do romance ***As imaginações pecaminosas***, foi agraciado com o Prêmio Goethe de Literatura, na Alemanha. Sua estréia na literatura aconteceu aos 17 anos, com um livro de contos - ***Teia***, publicado em 1947.

Autran Dourado pode ser considerado como um introspectivo regionalista, uma vez que suas narrativas têm Minas, e, especialmente, a cidade imaginária de Duas Pontes, como espaço literário. Suas personagens carregam, invariavelmente, os conflitos universais do ser humano. É comum encontrarmos personagens na função do engastador de pedras preciosas como metáfora daquele que encrava a dor mais íntima na alma humana, como nos livros ***Ópera dos mortos*** e ***O risco do bordado***.

Como contista, vale destacar os contos de **Solidão solitude**, publicado em 1972. Este livro vai reunir sua produção de 1955 a 1957, quando escreveu "Três histórias na praia", "Três histórias na primeira pessoa" e "Três histórias no internato". A esse grupo de nove histórias, se vai agrupar, em **Solidão solitude**, um outro grupo - "Três histórias na solidão" que ficou inédito de 1955 até 1972. Os temas são de isolamento, sofrimento, amor e angústia. Para Lindalva P. de Moraes¹, "*os dois primeiros grupos de histórias refletem uma concepção de conto das décadas de 40 e 50. O conto era uma peça introspectiva, em geral escrito em linguagem bem elaborada*".

O presente trabalho aponta para um dos contos de Autran Dourado - "O salto do touro", inserido no nono livro publicado pelo Autor - **O risco do bordado**. Este livro de 1970, recebeu o Prêmio Pen-Club do Brasil.²

O conto "O salto do touro", como toda obra do Autor, nos coloca frente ao cerne dramático do ser humano que, na necessidade de construir uma identidade, se depara com o labirinto em seu risco enganoso. É com lirismo, argúcia psicológica e sentimento das contingências humanas, que descobrimos o equilíbrio desse Autor tão familiarizado com os riscos do inconsciente. Autran Dourado é, sem dúvida, um dos mais completos e importantes escritores brasileiros contemporâneos, capaz de potencializar num conto todas as múltiplas formas de narrativa.

Ao analisarmos "O salto do touro" do ponto de vista da estrutura edípica, estamos correndo o risco de desprezarmos sentidos outros tão importantes na obra do autor. Mas, vamos

¹ MORAIS, Lindalva P. de. **A poética da solidão em 'Solidão solitude'**. João Pessoa: 1988, p.2. Este é um trabalho de dissertação de mestrado no qual a Autora desenvolve a temática da solidão como uma espécie de *Leitmotiv* para seu texto. A dissertação foi defendida na Universidade Federal da Paraíba.

² Empreendemos a leitura d'**O risco do bordado** na sua 6. ed. É uma publicação da DIFEL (Difusão Editorial S.A.). Rio de Janeiro: 1976.

ao **risco** e ao **salto** na missão de **bordar** pontos e não-pontos dessa narrativa que se ancora na espreita do inconsciente, procurando explorar ao máximo o que o contista "pescou" do íntimo de suas personagens.

A relação dramática com o passado do menino João, atormentado pela imagem da mãe nua e molhada a despertar-lhe os desejos edípicos, será o escopo deste trabalho que percorre os **riscos** de João na tentativa de "recuperar a imagem do que já foi, mas que ficou para sempre" no seu **risco**, conforme a percepção do crítico A. Bosi (1975:10).

E o conto que se conta é conto?

Como este trabalho é direcionado para o estudo do conto na literatura brasileira, não poderíamos ignorar a presença de Autran Dourado neste cenário. Antônio Hohlfeldt, (1981:137), situa Autran Dourado entre os escritores dos chamados "contos de atmosfera". O conto é a expressão mais primitiva da literatura de ficção. Na sua forma escrita, o conto remonta à Grécia, tendo sido Partênio de Nicéia o primeiro a compilá-los.

No Brasil, o conto moderno brasileiro tem em Machado de Assis sua referência maior. No entanto, como dizia o mestre Machado, o conto é enganador. Por detrás de sua aparente facilidade, esconde-se um gênero difícil³, cuja narrativa pretérita é desenvolvida de forma sintética e monocrônica. Para Machado, a qualidade do conto não pode ser medida apenas pela sua extensão. Na "Advertência" a *Varias histórias* (1896), o Autor vai-se referir a esta marca elementar de forma humorística, afirmando: "*há sempre uma qualidade nos contos, que os torna superiores aos grandes*

³ Essa concepção de conto é expressa por Machado de Assis em "**Instinto de Nacionalidade**", artigo de 1873, quando ainda do começo do gênero no Brasil. Essa citação foi retirada de um artigo intitulado "A bibliografia brasileira sobre o conto - uma análise", p.13.

romances, se uns e outros são mediócras: é serem curtos." A extensão do conto, aspecto mais primitivo dessa fôrma literária, cumpre o destino da ficção contemporânea.

O Modernismo no Brasil, historicamente datado em 1922, ainda iria conviver com o conto como uma arte considerada menor. O romance era a estrela brilhante a seduzir os escritores iniciantes. Mário de Andrade, grande âncora do Modernismo brasileiro, em *Belazarte* e numa coletânea publicada postumamente – *Contos novos*, vai minar a "estrutura óssea" em que se sustentava o conto até então. Numa postura de blague, ele radicaliza a definição de conto: "*sempre será conto aquilo que seu autor batizou com o nome de conto*", conforme assinala Pólvora, (1971:12). Essa citação do modernista das primeiras horas, mostra que ainda aqui o assunto/tema não prevalecia sobre a forma. No esteticismo do indizível não há lugar para o conto como objeto teórico. Mário de Andrade, ao sustentar sua afirmativa de que o conto é a narrativa assim definida pelo seu autor, não estava interessado em dessacralizar esse topos.

Deslocando essa proposição andradina para a experiência do receptor, Magalhães Jr., (1972:12), vai afirmar: "*Conto é tudo aquilo que, pela leitura, reconhecemos e aceitamos como conto, ainda que o próprio autor nos afirme o contrário*". Neste contraponto, encontramos o caráter plástico do conto que "*ora é o quase-documento folclórico, ora a quase-crônica da vida urbana, ora o quase-drama do cotidiano burguês, ora quase-poema do imaginário às soltas, ora, enfim, grafia brilhante e preciosa votada às festas da linguagem*". (Bosi, A., *Op. cit.*, p.7).

É no cenário da "grafia brilhante", como expressão do inconsciente, que podemos situar Autran Dourado como um contista/escritor que se renova a cada publicação. Autor consciente de sua matéria, vai fustigar os críticos literários quando não indica a que gênero se liga *O risco do bordado*. Mas o contista/escritor mineiro não se abala com as críticas dirigidas a esse nono livro. O que fica claro é o apuro narrativo com que, artesanalmente, o trabalha.

Produzindo "contos de atmosfera", Autran Dourado vai marcar suas impressões na sensibilidade com que traça o risco nesse gênero. "*O sentido do tremendo egoísmo de vida, a indiferença da natureza e dos homens, a dilacerada angústia da solidão da alma*" (Magalhães Jr., *Op. cit.*, p.293), revela o sentido do conto douradiano. O que mantém o interesse do leitor é o modelo ficcional, mais do que a trama.

Em "O salto do touro", encontramos na psicologia das personagens sua tônica narrativa. O conto psicológico, do qual Autran Dourado é um dos expoentes na literatura brasileira ao lado de Osman Lins e de Clarice Lispector, desvela as motivações intrínsecas das personagens de forma vigorosa, enredando o leitor no seu risco barroco.

O livro *O risco do bordado* tem nos seus blocos a reiteração, sempre presente, da problemática do protagonista. É nesse sentido que o texto pode ser lido na forma de contos, onde cada conto se consubstancia na retomada da temática base: "*busca do entendimento e da verdade das coisas efetuadas pelo protagonista*" no entendimento de Lepecki (1976:35), coisas estas que não encontram em João, figura central do conto, uma visão de conjunto. A vida está sempre se repetindo. No ato de repetir-se, os blocos se entrelaçam e não encontram saída. João continua em estado de iniciação.

Na busca de uma estética própria, o Autor resolve deixar "a clave do espaço" para enveredar pela "clave do tempo", pois, tempo transmutado em espaço faz com que os blocos do livro tenham mais movimento e harmonia.

O Autor afirma que o livro não esteve sempre constituído na ordem de publicação. O ritmo procurado encontrou seu encadeamento na composição capaz de dirigir o leitor para a multiplicidade de leituras. Aí, nos deparamos com a concepção de arte como jogo que lembra o comentário de Barthes sobre Michel Butor.

Michel Butor a conçu ses romans comme une seule et même recherche structurale dont le principe pourrait être le suivant: c'est en essayant entre eux des

fragments d'événements, que le sens naît, c'est en transformant inlassablement ces événements en fonctions que la structure s'édifie: comme le bricoleur, l'écrivain (poète, romancier ou chroniqueur) ne voit le sens des unités inertes qu'il a devant lui qu'en les rapportant: l'oeuvre a donc ce caractère à la fois ludique et sérieux que manque toute grande question: c'est un puzzle magistral, le puzzle du meilleur possible. On voit alors combien, dans cette voie, mobile représente une recherche pressante [...] l'art sert ici une question sérieuse, que l'on retrouve dans toute l'oeuvre de Michel Butor, et que est celle de la possibilité du monde, ou pour parler d'une façon plus leibnitziennne, de sa compossibilité⁴

Essa soma de blocos é costurada, na narrativa, com as "cores fugidias" do cotidiano das personagens, criando uma unidade que às vezes se desconectam para dizer da impossibilidade do discurso literário ter o saber do risco por completo. A narração, tecendo-se a si própria, se perpetua num novo **risco**. O conto se faz conto com mais um conto – a memória.

O conto "O salto do touro", pertence ao sexto bloco do livro estudado e traz como princípio a "busca do tempo perdido" da infância do menino João. O intimismo aí presente "*atualiza-se numa superfície literária ondulada e fina que tangencia a forma do diário, toda presa às memórias de um eu ainda móvel e lábil de adolescente*". (Bosi, A. **Op. cit.**, p.17). Em torno deste conto, qualquer ordem encontra um fio condutor. Quando João consegue realizar o salto, tudo são idas e voltas. O que aparentemente estava desconectado, encontra ressonância na própria consciência do protagonista. A fragmentação humana impulsiona João para o preenchimento das carências. É a busca dentro do labirinto. Neste conto dá-se a *recherche* do tempo da infância de João.

Mesmo defendendo a unidade da obra, Autran deixa entrever que **O risco do bordado**, tal qual percebeu Fábio Lu-

⁴ Esta concepção de arte como um jogo encontra-se nos **Essais critiques** de Roland Barthes às páginas 186-7, das Editions du Seuil, Paris: 1964.

cas (O sete-estrela)⁵, é uma "constelação de mitos", onde os diferentes blocos, capítulos, episódios ou histórias apontam para o "sete-estrela", cuja metáfora se desdobra e se repete, acrescentando. Para Fábio Lucas, neste artigo, "*Autran Dourado narra uma narrativa, redescreve o descrito, estrutura uma série de episódios intensos que poderiam ter acontecido e os aglutina num sistema*".

O Autor deixa que cada leitor alterne, interiormente, os blocos. Percorrido o **risco**, retorna-se ao **risco**, numa outra ordem, outra constelação, na qual o leitor re-significa o risco do bordado com sua poesia, para, ele próprio, comandar o espetáculo do barroco.

N' "O Salto do Touro" encontramos o "efeito único" de que nos fala Edgar Allan Poe, que tanto entendiã de poesia e de conto e "cuja geometria e racionalidade" fascinaram (e fascinam) Autran Dourado, que se define um aristotélico. Nesse **risco** que não se define, o leitor capta na "alma" das personagens a agonia de se ver enredado nos fios que bordam o **risco** de se viver. Projeta-se para o além do texto. Depara-se com o indizível; com o enigma que outrora Édipo enfrentou. A palavra escrita é simples eco para o fato exposto. Aqui, como nunca, vale lembrar Mallarmé que diz ser o conto um mistério à espera de um leitor com a chave certa.

Não se espera que de um conto surja um romance. As diferenças já foram apontadas pelos teóricos. Do conto se exige que contenha a célula dramática da narrativa, na qual um só conflito agregue a história. A sua preocupação é com a questão principal daquilo que se quer contar. "*Isso explica que ao conto repugne a 'duração' bergsoniana [...]. O conto caracteriza-se por ser 'objetivo', atual", mesmo quando trata do tempo psicológico*", como nos ensina M. Moisés, (1974:101).

Nessa oscilação em que o conto se encontra, o ponto fulcral é que hoje ele é capaz de refletir, tal qual um poliedro,

⁵ Fábio Lucas vai se referir a Autran Dourado como "O sete-estrela", em um artigo para O Estado de São Paulo, publicado em 28-02-1975 no seu Suplemento Literário.

as nuances várias da vida real ou imaginária, através da linguagem. Na perspectiva intimista de Auriana Dourado, a palavra que se escreve em outras palavras desce "aos subterrâneos da fantasia, onde, é verdade, pode reencontrar sob máscaras noturnas a perversão da vida diurna [...], mas onde poderá também sonhar com a utopia quente da volta à natureza, do jogo estético, da comunhão afetiva" (Bosi, A., *Ibidem*, p.22).

Fica patente a dificuldade para marcar esse **risco**.

O RISCO DE JOÃO

O **Risco** do Ser-João tem a mesma dimensão da linguagem: é inapreensível. Realizar o salto do touro faz surgir o risco de cair no abismo das ilusões. Risco de se ver enredado nos fios de Ariadne. Neste conto, o protagonista se objetifica para falar dele mesmo. João é **ele**. João, nas lembranças recuperadas pela escrita, vê a possibilidade de retornar o risco que se mostra inapreensível, sente o medo do fantasma originário. Entre o olhar de pasmo e a figura esgarçada da mãe nua, interpõe-se Teresinha Virado – mulher de ninguém e mulher de todos. A riqueza maior desse conto é bordar-se nas palavras reveladas e ocultadas pelo "bordador poeta" que se vai movimentando de forma sinuosa em meio ao **Risco**. Nas palavras de Nóbrega⁶, "*seu movimento é ser palavra, deixar de ser palavra, ser novamente palavra. É ser silêncio, deixar de ser silêncio, ser outra vez silêncio. Tessitura e tecido, palavra e linha, veneno e antídoto, sob o poder da medida do poeta-bordador. O ponto se oculta e se revela ... revelando-se e ocultando-se empreende o Risco. Entre tudo, a força da linguagem*".

⁶ NÓBREGA, Francisco M. do N.. **O risco do bordado**: a marca do homem. Trabalho de dissertação de mestrado (mimeo) defendido na Faculdade de Letras da UFRJ, em 1977. A autora trabalha, especificamente, com **O risco do bordado**. A citação é da página 35.

O passado vai sendo desenterrado à medida que se tece o **bordado** com a memória/linguagem e a imaginação/escritura quando *"tudo (qualquer coisinha de nada, um cheiro, uma dor, um fiapo de imagem) lhe restituía os dias antigos, as coisas passadas não como realmente tinham acontecido mas acrescentadas, escurecidas, umedecidas, contaminadas por outras lembranças, envenenadas de pecados e sombras durante os dias, os meses e anos que passaram mergulhadas nas águas lodosas do tempo, escondidas nos subterrâneos da memória. E ele não podia deter o rolar sufocante, as águas negras da angústia (RB, 174)*⁷.

A distância/ausência do narrado, recuperada pelo ato de imaginar, ganha, na tecedura da linguagem, o momento fundante do discurso literário em seus movimentos de idas e voltas. Enquanto narrativa da memória, os fatos narrados pelo menino não obedecem a uma cronologia. Seguindo o processo da livre associação o "antes", o "agora" e o "depois" vai contando e repetindo os fatos vividos/imaginados, conforme a visão do narrador, ou conforme o fio puxado da própria aranha tecedeira.

Sendo uma escritura da memória (não de memória), o conto "O salto do touro" traz luz às lembranças de João que persegue o sentido do que está ausente e que precisa ser escrito para recompor sua história. Seguindo o risco de seu bordado, João experimenta o medo *"branco, sufocante; um medo ele não sabia de quê"* (RB, 164). Esse é seu **risco**. O risco de não conter o sonho que não se deixa contar. Nos seus olhos de menino, as mulheres lhe trazem inquietude. *"Eu começava a criar um novo sonho, um novo mito para o meu consumo diário; só as mulheres vertiginosas da Casa da Ponte (Teresinha Virado...) não chegavam (RB, 80)*.

Na 'busca do tempo perdido', o Autor pede ao leitor que construa seu entendimento com os traços mnemônicos. *"A tônica é a memória. A memória do autor e do leitor, cuja*

⁷ As citações do texto escolhido para ilustrar esse **risco** dar-se-ão através da sigla **RB**, seguida da paginação.

colaboração e identificação são solicitadas. O leitor deve guardar bem na lembrança os focos essenciais ou motivos, a fim de que consiga uma leitura não apenas linear mas focal, em que a linha narrativa ou centro de interesse se desloca. Assim o autor tem a pretensão de exigir do leitor mais de uma leitura, a fim de que ele “arranje” dentro de si uma linha narrativa própria, em que encontre o desenho do livro, enfim - descubra o risco do bordado que o autor traçou, o plano ou estrutura narrativa subliminar.” (Dourado. A., *Uma poética de romance*, 1973, p.68)

O conhecimento é o grande enigma do risco do bordado.

Acompanhando o **risco**, vamos encontrar Margarida que traz mais luz para o João de 16 anos, mas também escurece a noite no medo vivido com a experiência do incesto. Faz-se necessário o salto. Os fios que bordam Margarida são de “cores fugidias” (**RB**, 157) que se esfumam nos tempos da lembrança. João só conhecia, até então, uma face da Tia Margarida – aquela que se encontrava “*contida no perfil severo, na moldura de camafeu*” (**RB**, 163). Procurava na figura da tia, esquecer aquela outra lembrança que ele preferia manter “*debaixo de escondidas escamas*” (**RB**, 157). Esta lembrança era de uma “*mulher nua que saía do banho ainda molhada e recendendo, essa ele queria para sempre morta, dissolvida na massa gasosa do tempo. Essa era o seu pecado mais fundo, a sua maior dor; embora ele nada tivesse feito, nenhuma culpa lhe coubesse*” (**RB**, 158). “*Pasta de dor dentro dele; esta ele esquecia, não queria nem mesmo nas noites insones, afogado em tentação e pecado, lembrar: o corpo que aos seus olhos de menino era a própria brancura*” (**RB**, 157). Esta sim, ele precisava esquecer. Essa nudez enredando-se no seu imaginário o inquietava e fazia surgir na lembrança a “*mulher que saía quase pelada do quarto de banho cuidando a casa vazia (ele menino se esgueirava silente pelos corredores)*” (**RB**, 158). [...] “*Aquele corpo branco e nu ressuscitava das sombras, vinha dos confins do tempo. O corpo molhado, dolorosamente branco. O roupão apenas sobre os ombros. [...]*”

Aquele outro roupão envolvia o corpo pecaminoso de Teresinha Virado, no bordel da Casa da Ponte. Teresinha Virado vinha de roupão vermelho, não era de ramagens como ele sonhava ... (RB, 168-9).

João observava a tia Margarida fundindo-se com aquelas outras mulheres, e a percebia estranha no seu jeito, velha desde que nasceu; procurando soterrar sua beleza. Esse jogo aguçava a curiosidade do adolescente João. Havia coisa oculta por baixo das roupas escuras, do coque, do silêncio, do jogo interminável de paciência - sempre ganho por ela, do olhar parado, da leitura repetida nos mesmos livros. Sentado ao seu lado, ele observava *"a cara muito branca, a pele lisinha, de louça translúcida [...] a boca farta, os lábios corados e carnudos que ela ia umedecendo de vez em quando com a pontinha da língua"* (RB, 160). Tudo isso o seduzia e acordava o touro adormecido no peito jovem. João, observando-a, chega-se a ela experimentando *"alcançar a dureza do corpo. Devagarzinho, cuidadosamente. [...] encontrou finalmente a coxa de tia Margarida. Ela não se mexeu nem um pouco, parecia não reparar. [...] Ela cerrou os olhos e ficou respirando fundo. [...] Tomava posse do corpo, procurava se acostumar. [...] calcou mais. Ela não se afasta, ao contrário - pressiona um pouco. Ele sente o calor da coxa, o corpo vivo e quente, súbito vivo demais. [...] Se contrai, fecha os olhos para só viver o quentume, a contração dentro do peito"*. (RB, 167-8).

Através do olhar tece-se um novo risco para João e Margarida que, silenciosamente, se acariciam. O medo. Os dois tecendo um segredo inscrito no corpo. Depois foi o que se viu. Tia Margarida - pecado mais fundo de João. Cunho de culpa e remorso. Tia Margarida se fundindo com Teresinha Virado no prostíbulo, e com aquela outra lembrança da mãe, nua e branca. *"E de repente, quase no desmaio da dor, aqueles dois roupões se abriam, as duas mulheres se fundiam numa só. 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. [...] Pecava e não podia parar"*. (RB, 169).

Tia Margarida, luz e medo; "*medo de sair de um mundo que conhecia de cor e salteado*" (RB, 164-5), medo de que a fala se quebrasse em "*angustiosa gagueira*" (RB, 62); medo de deixar aparecer "*um pensamento mais buliçoso*" (RB, 60).

Os corpos adormecidos explodem em promessa. Para João, a explosão abre a cicatriz do menino que vislumbrou um dia a nudez do corpo branco, translúcido, com gotinhas de água brilhantes a exalar perfumes que impregnaram suas lembranças para sempre. Os seios como "*duas verrumas de dor, o ventre tumidamente branco*" (RB, 158), eram lembranças que sufocavam em seu peito. Que agonia! Que saudade de quando ainda inventava mulher! Agora não era mais um menino. O touro adormecido mugia dentro dele à espera do salto.

Diante da janela acesa de Margarida, olhando as luzes e aspirando o ar resinoso, um ar que "*cheirava a dama-da-noite*" (RB, 178), ele queria compreender o que se passava interiormente com ele. Olhando a lua no céu, suspira: "*Ah, Endemião, disse ele já literário*" (RB, 178). As respostas não vinham pela razão. Outra ordem era exigida. Diante de Margarida ele era "*um touro de chifres vermelhos, saltando, mugindo no labirinto escuro, sanguinolento*" (RB, 179). A visão diáfana e branca de Margarida, com suas mãos de porcelana abrindo os botões da camisola, lhe aturdiu os sentidos. Ele precisava fechar os olhos. Não conseguia olhar toda aquela nudez. Preferia as imagens sonhadas. As imagens de um roupão de cetim com ramagens, ou de um roupão vermelho, deixando aparecer o corpo branco emoldurado pelos cabelos negros, ainda molhados do banho. Não adiantava fechar os olhos. As vozes internas explodiam em gritos. Abriu os olhos e viu. "*Toda ela nudez e luz: diáfana, pura, leitosa. [...] A nudez que via era maior do que toda nudez que sonhara*" (RB, 182). Tia Margarida, tão parecida com a mãe. Esse era o seu pecado. Teresinha/Margarida/Mãe, todas envolvidas no roupão da prostituta. Prazer e morte se entrelaçando e deixando o acaso assumir o que não ousam consentir. Desejo indizível. Risco não bordado. Morte. Sentimento irrealizável de amor incestuoso.

Pecador, tentava prender-se à imagem de Teresinha Virado. Ela era a “bóia de salvação. Com Teresinha Virado ele podia sonhar todos os seus desejos, todas as suas angústias, todos os seus pecados” (RB, 174). Mas, já não era possível substituir “a imagem nua e dolorosa da mãe nem pelo mito nem pela lembrança real de Teresinha Virado, aceitava como um castigo inevitável” (RB, 175) a presença diáfana de tia Margarida que se mistura às outras duas. Ela é puro deslocamento. E “na lógica terrível dos sonhos ele se salvava e se perdia: era não apenas um dos sete jovens sacrificados pelo touro mas o próprio Minotauro, um touro virgem que mugia solitário no seu negro e sanguinolento labirinto” (RB, 176).

Em Margarida é a imagem verdadeira que explode. Os cabelos soltos lhe dão um halo de luz. Ela era como “uma figura nascida do fundo da noite, que vinha varando as névoas do sonho” (RB, 181). Ele a compara a Verônica, santa de precisão. Ela era linda. Era luz. Se faz “nudez, mistério, brancura, morte! Êxtase, transe, fascínio, agonia, ressurreição!” (RB, 182). Ela é puro espírito que se deixa conhecer na sua materialidade.

Nóbrega (1997: 50) vai delineando as diferenças entre João e Margarida. “Ele, medo de ver. Ela, posse de ser. Ele, ‘à espera de morrer’” (RB, 182). “Ela, oferenda de vida, ‘não se afastou nem se cobriu. Quem teve de fugir foi ele, como se ele é que estivesse nu’” (RB, 182). “Ele sabe. Ela tem o saber”. A linguagem se faz insuficiente. A visão de Margarida na procição, acorrentada, é uma volta à Origem⁸.

Nesta história, repleta de interditos, de silêncios e de mistérios, a imaginação e o sonho são recursos nobres para o conhecimento tão desejado. João, na “busca incessante de uma figura que ele ia montando com a paciência de um relojoeiro” (RB, 183), se vê na impossibilidade de trilhar com clareza esses riscos. Qual o risco? N’O salto do touro’, o risco é não

⁸ A palavra Origem vem grafada em maiúscula, indicando tempo primeiro - símbolo.

saber como preencher esse bordado com os fios da memória. Aí encontra-se a tragédia das personagens.

João vê na escrita a aliada para o projeto libertário, e assim o **salto** do touro foi dado. O retorno a Duas Pontes se fez. As vestes de menino foram trocadas pelas "Roupas do homem". Tem agora a razão. O retorno tem seus **riscos**. **Risco** que tem na sua humanidade a recompensa; o fascínio pelo labirinto. Enfim, encontra o aprendizado d'O **risco** – "*Deus é que sabe por inteiro o risco do bordado*" (**RB**, 203). Pensa. Reflete.

O AVESSO DO RISCO

Esta narrativa de lembranças (memorialista) lembra que no presente, e, conseqüentemente no futuro, é o passado que se repete. O eterno retorno se fazendo presente na narrativa douradiana.

João procura o conhecimento da sexualidade através da força imaginativa. No episódio "O salto do touro", João se desloca psicologicamente para um campo de reelaboração onde o acontecido desaparece na sua objetividade para tomar existência como imagem depurada quase concomitante à excitação sensorial ou ao conhecimento racional que lhe dá origem. Ficar junto da tia Margarida observando-a na sua leitura repetitiva dos mesmos livros, ou entregue ao jogo de paciência, o que se faz realidade é a imago criada em outras andanças (com Teresinha Virado, com Valentina), em outros sonhos de mulher (a mãe em sua brancura desvelada). Rememorar faz diluir a culpa que impregna essa imago. A atualidade diluída se esfumaça na lenta movimentação das personagens, cuja temporalidade fica vinculada às brumas na sua indefinição "*quando aquilo primeiro aconteceu*" (**RB**, 157).

Qual o **risco** de João ?

É em decorrência do encontro com Teresinha Virado, no episódio "Viagem à Casa da Ponte", quando à erótica as-

sociava-se o prazer, que aflora na consciência de João o trauma afetivo/erótico que faz surgir a culpa e a conseqüente associação Teresinha/Mãe/Margarida. Nesta deslocação, João (re)vive o incesto com a mãe ao perceber que as duas mulheres se fundiam numa só. Num só medo, num só remorso, numa só dor. Era a mãe no roupão de ramagens de Teresinha Virado, a Casa da Ponte, a tia Margarida que o procurava sob a mesa, tudo isso vinha se juntar àquela imagem da mãe “*saindo do banho diante dos olhos do menino assustado*” (RB, 169). João ainda continua preso aos fantasmas infantis. É com eles que trava sua maior luta na busca de fazer seu próprio risco.

Margarida faz sua deslocação do mundo enraizado através dos livros. É pela intelectualidade que o autor/narrador vai propiciar a fuga do cotidiano em que ela se encontra mergulhada. No entanto, essa fuga é trágica pois não se sabe que livros são estes que merecem sua atenção. O que fica explícito é a repetição monocórdica das mesmas leituras. “*Parece que ela tinha medo de sair de um mundo que ela conhecia de cor e salteado. Aquelas paisagens e figuras tão suas conhecidas, aquelas mesmas aventuras que revisitava incessantemente. Se por acaso lhe dessem um outro livro, uma história cujo fio tivesse de perseguir e adivinhar, o desfecho sendo uma surpresa, tia Margarida ia certamente sentir um grande vazio*” (RB, 164-5).

Para Margarida, a fuga pelos livros fazem-na distanciar-se da vida monótona tão bem representada pelo jogo de paciência que ela aprecia. Jogo de paciência que marca as horas na casa do vovô Tomé. Marcada tragicamente, Margarida é o avesso da imagem aglutinada Teresinha/Mãe. Enquanto a mãe é a figura de porcelana que “*ressuscitava das sombras [vinda] dos confins do tempo. O corpo molhado, dolorosamente branco*” (RB, 168), Margarida vai assumir os traços negativos desse avesso. Ela é: semilouca, fanática religiosa, moça-velha, solteirona e cúmplice de um ‘crime de incesto’. Imagem que se consolida pelo ‘grande vazio’ que ela sente quando é solicitada a perseguir e adivinhar o risco de uma história nova. O livro não é sua libertação, é antes seu escudo.

Margarida é o tempo encravado nas lonjuras. É o próprio aprisionamento na mesmice. *"Porque as mudanças de tia Margarida devem ter se passado tão lentamente como muda uma montanha, aos nossos olhos eternamente parada e cujas mudanças só são percebidas pelos olhos de Deus"* (RB, 185).

Tia Margarida, parada no tempo silencioso, espera ver concretizada toda a adjetivação com que é marcada na narrativa, ao encarnar a patologia tão presente na obra de Autran Dourado. Ausente no desejo paterno, Margarida mostra pelo silêncio, que *"embalsamar alguém não equivale a mantê-lo vivo"* (Chasseguet-Smirgel, 1986:43), pois o desejo continua a se inscrever no seu avesso.

Com os pais voltados para os filhos homens, Margarida fica impossibilitada de migrar para o desejo edipiano pois *"era uma dedicação à cata de alguém a quem se entregar. O pai não precisava dela [...] vovó Naninha também não [...] tio Alfredo e tio Zózimo eram dois potros selvagens que não aceitavam dedicação de ninguém"* (RB, 161). Perdida no não-desejo, desde sempre voltada para um futuro sem horizonte, ela vive à espera do príncipe encantado que a desperte com o beijo sexual; *"no plano psíquico, é esperar a chegada do homem como objeto sexual adequado; no plano físico, ficar à espreita dos indícios de um sexo longamente invisível"* (Olivier, C. 1986:90).

Assim é que podemos entender Margarida, *"dedicação erradia, ansiosa, sem encontrar desaguadouro [...] era uma sombra leitosa que vagava de mansinho pelos corredores, pelos quartos, pelas salas, pela vida"* (RB, 161). Ela negou a si a possibilidade de sublimação através da religião, tão comum às mulheres solteironas de Duas Pontes. Na igreja seu *"rosto era opaco, tranqüilo, vago na penumbra dourada. Como se ela não estivesse ali"* (RB, 162).

João desconfiava que esta figura, composta milimetricamente, não podia resistir à estática imposta. Algo devia resvalar. De mansinho ele foi percebendo a desconstrução desse poliedro. Havia na tia Margarida um outro mundo sob o véu do silêncio. Às vezes se apossava dela um nervosismo súbito,

sem explicação; outras vezes uma inquietação excessiva, incomensurável; "os olhos faiscavam grandes nas órbitas, ela então piscava muito. E a sua fala, antes apenas agitada e feita de ligeiros arrancos sabiamente dominados, virava uma afrita e angustiada gagueira" (RB, 162). Chorava sem motivo aparente; olhava para um mundo que só ela via. Nessas horas a mãe, na "certeza de que num instante aquilo passava" (RB, 162), lhe acalmava os nervos com chás, água com açúcar e Maracujina. Ninguém perdia muito tempo com ela. Ela era assim. "Desde menina ela tinha querido ser velha, conforme dizia vovó Naninha" (RB, 163). Freud, na compreensão sobre o comportamento feminino, em 1906, já dizia que a histeria se ligava à função sexual, e esta esconde um jogo no qual os desejos edípicos, ansiando pela fusão com o objeto idealizado, continuam atuantes. Os sintomas "falam" do desejo, que embora reprimido, se externalizam naqueles breves momentos.

O silêncio conduz Margarida para um além do espaço morto da Casa da fazenda. João, não mais menino, mas um touro que mugia solitário no labirinto, chega naquelas férias para mexer com o lugar de solteirona tão cedo ocupado pela tia. Ele é o "desconhecido que tinha lhe dito alguma coisa terrível" (RB, 165), ao lhe oferecer livros novos, que mesmo encapados com o papel azul, igual aos outros, traziam o novo para o mundo de Margarida. Ele produz a ruptura na história atemporal de Margarida através do livro presenteado, do olhar cúmplice, do toque corporal, até "vencer a angústia e trazê-la de volta ao próprio corpo" (RB, 167), com o seu joelho encontrando a "dureza do corpo" adormecido e prenhe de desejo.

À primeira vista, João não conseguia atinar com os próprios sentimentos. A figura da tia se confundia em sua memória com outras figuras femininas – Teresinha Virado e a mãe. Aquela sensação pulsante deixavam-no em torvelinho. O jogo da sedução é "um gozo que procura suas bordas para se apoiar e seus transbordamentos para se agarrar na queda-livre que o espreita ou que ele [o jogo] provoca", conforme Sibony (1983:83). Nesse jogo, João "pecava e não podia parar" (RB, 169). Tudo era sensação. A visão daquele "corpo branco e nu ressuscitava das sombras, vinha dos confins do tempo"

(*RB*, 168), para lhe dizer daquele outro corpo molhado e mal disfarçado pelo roupão vermelho. Mas, sabia, não podia parar. Sente o calor que do corpo da tia irradia. Ele não se afasta. Ela não se afasta. A culpa o invade. O silêncio/desejo os une. A noite cúmplice vai encontrá-lo incomodado pelo canto persistente dos grilos/desejos, que rescendia à "dama-da-noite". (*RB*, 178). Precisava respirar. Precisava sair. "Apagou a luz do quarto, pulou a janela" (*RB*, 179) e vislumbrou a luz no quarto de Margarida. Lá estava ela, frente à janela, "corpo esticado em arco [...] feito em gozo, os olhos fechados [...] como se estivesse sendo possuída, flechada" (*RB*, 182). Ele avançou. O desejo primeiro foi (re)vivido.

Assim, a ruptura instaurada, dá-se o tempo da culpa para Margarida. Se antes as mudanças eram lentas, agora ela mudava a olhos vistos. Se antes ela apenas acompanhava a mãe à missa, "agora toda noite pegava o véu e o livro de orações, ia para a reza, não mais ficava sentada na sala jogando paciência ou lendo eternamente os mesmos livros que a ele pareciam um só livro" (*RB*, 185). Mudou também nas roupas. Agora se vestia de preto. Quase não mais gaguejava. "Só uma ou outra vez é que ela falseava a voz" (*RB*, 186). Ela compusera uma nova figura. Era velha. A Margarida que despertara seus desejos incestuosos, estava morta. "Ela devia ter conseguido apagar de tal maneira aquelas coisas que tinham se passado com eles, que nem uma vez sequer, nem quando o viu pela primeira vez depois que voltou do colégio, ela se mostrou confusa ou indecisa. Ela era apenas sua tia velha". (*RB*, 186).

Temos aqui a cisão/castração na pessoa de Margarida. Voltar-se para a religião aponta para um processo sublimatório, aparentemente bem sucedido. Para Melaine Klein, a repressão do desejo é sempre uma tentativa de reparação do "bom"⁹ objeto despedaçado pelas pulsões.

⁹ Para uma melhor compreensão do conceito de "objeto bom", buscar referências na obra de Melaine Klein.

Sabedora de um desejo incestuoso e do sofrimento que é renunciar ao olhar desejante de João, ela ruma para a "massa compacta de gente, as pessoas cuja devoção fugia ao comando dos padres, onde tudo se permitia. Era o rabo confuso da procissão" (RB, 188). Era lá que estava Margarida, vestida de morta para que o pai a visse. Arrastando as correntes que prendiam seus pés, ela "falava" para o pai. É para ele que a "cena" fora apresentada. Um pai que jamais a desejou com o olhar.

Lacan¹⁰ vai destinar ao olhar um papel fundamental para a constituição do sujeito. Não ser desejado leva à morte. Não ser olhado é o mesmo que não ser desejado; não ter brilho, não ter o fogo da paixão, não poder realizar os afetos. Margarida, consciente de não se constituir em um ser desejado, se recolhe no desencantamento do mundo carregando as correntes de sua dor. Jean Starobinski diz que "se as paixões se excitam no olhar e crescem pelo ato de ver, não sabem como se satisfazer; o ver abre todo o espaço ao desejo, mas ver não basta ao desejo. O espaço visível atesta ao mesmo tempo minha potência de descobrir e minha impotência de realizar. Sabemos o quanto pode ser triste o olhar desejante."¹¹

Isso é o que faltou ao Ser Margarida. Sustentar o olhar de João era se condenar ao engano. Eles não se olham. Ela era o avesso do **Risco** daquele desejo-menino, que um dia, envergonhado e curioso, vislumbrou o corpo branco-leitoso da mãe. Margarida sabia ser um desejo erradio de uma lembrança infantil que (re)surgia das brumas do tempo. É assim o avesso do **risco**. Um **risco** que não se risca, tal qual o desejo que escapa por entre os mil pontos do bordado.

¹⁰ No Artigo "O Estádio do Espelho" esse tema é bastante desenvolvido.

¹¹ Citação do artigo de Aduato Novaes. "O Fogo Escondido" in *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras. 1990. p.11

O RISCO QUE NÃO SE RISCA – O DESEJO

Escrever sobre *O risco do bordado* é manter o desejo que João pressentiu “quando aquilo primeiro aconteceu” (RB, 157). Como um voyeur, “afogado em tentação e pecado”, ele estremece ao lembrar aquele “corpo que aos seus olhos de menino era a própria brancura” (RB, 157). É na busca do texto-desejante que essa escrita se faz presente para falar do amor incestuoso que bordeia as lembranças de João. Lembranças do tempo em que ele acreditava “que o mundo e os homens na verdade não existem, são o sonho de alguém que de repente pode acordar” (RB, 164). Só existiriam no desejo do outro.

As lembranças que trazem a Mãe/Margarida/Teresinha Virado, compondo uma unidade, aponta para o viés possível de se concretizar o salto do touro. Distanciando-se do desejo original, esses objetos substitutos são metonímicos na história de João. Com efeito, nessa seqüência indefinida de substitutos, o desejo ao se fazer linguagem, inaugura, segundo Dor (1990:57), “seu acesso à dimensão simbólica, afastando a criança de seu assujeitamento imaginário à mãe, (que) lhe confere o status de sujeito desejante” e que no fascínio do mundo inconsciente, João escolhe o entre-lugar onde o desejo se inscreve, para escrever e recompor sua história.

O desejo, pertencente à ordem do simbólico, vai-se aninhar no “ventre do tempo” menino que João procura manter nas camadas mais profundas do passado. No entanto, ao contar/escrever suas lembranças ele percebe que “dentro dele, um tímpano no ouvido, tudo doía e ressoava: as duas figuras (continuavam) se fundindo num só corpo leitoso e nevoento na escuridão da memória” (RB, 158). O narrador/personagem da escritura cede lugar a um Outro que se presta para referenciar os processos primários e os fantasmas inconscientes da cena originária da estrutura edípica. O salto a ser dado é a renúncia de ser objeto do desejo materno.

Percebendo as marcas do Édipo no conto estudado – “O salto do touro” – reafirmamos no solo das letras, aquilo que

Freud constatou ao "*descobrir as matrizes subjetivas que determinam os personagens, não só como exemplares de uma 'forma-de-ser' no contexto cultural onde eles se situam, mas como adquirindo um valor de universalidade fora do tempo histórico*" citado em Brazil (1992:85). Como no Édipo-Rei de Sófocles, a presente narrativa mostra que o olhar lançado para o passado percebe a "prisão" da subjetividade nesse Outro - a mãe, o que, de certa forma, dá um tom trágico ao destino humano. É no campo do trágico que a Psicanálise tem maiores possibilidades interpretativas, pois é quando o inimigo faz morada no interior do homem que ele se torna trágico. Para Hegel, "*não há tragédia a não ser que o herói seja o artífice de sua própria perda*" (Brazil, *Op. cit.*, p.91).

É assim que vemos João lutando com seu inimigo mais próximo - seu inconsciente. As lembranças mais remotas, porque "desconhecidas" no presente, se fazem as mais familiares frente à cena do quarto de banho. João vai aos poucos revelando o **pathos** do seu enredo ao narrar o pasmo diante das três mulheres: a Mãe, a tia Margarida e a prostituta Teresinha Virado, que se amalgamam nas suas lembranças e nos coloca frente a uma personagem enredada nos fios do complexo de Édipo, revelando seu conflito entre o desejo pela figura "molhada" de seus sonhos, "quando aquilo primeiro aconteceu" e a consciência moral que o atormenta numa culpa turva e venenosa, "*embora ele nada tivesse feito, nenhuma culpa lhe coubesse*" (RB, 158). A Mãe, não possuindo um nome, constitui-se no desejo inominado. O desejo primeiro. Fica evidente nesta passagem, que João se culpa por ter desejado o desejo do pai, ou melhor, desejou o lugar do pai. Só assim, podemos descrever as suas lembranças como equivalentes à estrutura edipiana, pondo em jogo a questão do desejo.

Na luta travada, João sabia que "*não era o menino que ele queria esquecer e sepultar, mas as lembranças que vinham com ele*" (RB, 174) que se alongavam, não em fatos reais, mas nas "*águas lodosas do tempo*" (RB, 174). Ele se apegava às coisas do mundo de fora para fugir do abraço noturno do sonho que trazia-lhe de volta o mundo que queria es-

quecido. Mal as pálpebras se fechavam e lá vinha aquele "roupão vermelho (envolvendo) não o corpo de Teresinha Virado mas aquela nudez branca e molhada, os seios como duas verrumas de dor – a mãe saindo do banho" (RB, 175).

Este movimento que poderia ser uma tentativa para a construção de sua nova identidade, para sair da condição de Minotauro, é também uma confrontação com a culpa inconsciente, que dá o suporte para a formação do Superego mantendo, assim, a interdição que sustenta a metonímia do desejo.

O desejo, embora lá já estivesse demarcado, encontrará sua realização na ordem simbólica através da escritura de João. O Outro interdito – a mãe – será sempre negado para permitir a constituição do sujeito. Nos dizeres de Chulam (1981:14), "o incesto, por proibir, é a via de acesso à liberação do e pelo prazer".

João estava pronto para voltar a Duas Pontes e perceber que "as coisas mudavam e o tempo passava não só dentro dele" (RB, 184) mas também para as coisas que seus olhos podiam colher.

CONCLUSÃO

A natureza última do desejo é a de ser indizível, de ser interdito. Saindo do labirinto em que mugia o Minotauro, João continua riscando o seu bordado com os fios do desejo libertos na pessoa de Margarida. O incesto malogrado, porque deslocado, faz surgir o embrião de um sujeito que se depara não mais com o Princípio do Prazer, mas com o Princípio da Realidade. Maria Rita Kehl (1990:367) diz que: "É com o fracasso do Princípio do Prazer que surge a possibilidade de este recém-chegado ao mundo se tornar sujeito de uma história, que será a história das tentativas que ele fará para encontrar satisfação substitutiva para a satisfação alucinatória". Só dessa forma o conto é contado.

Sujeito desejante, João apreende na experiência com a tia Margarida, na sua incessante busca do conhecimento, a realizar o corte na unidade imaginária mãe-criança. O salto do touro que grita “de dentro de negros labirintos” é feita de êxtase, morte e ressurreição. Ele não é mais o Minotauro. Ele reconhece o desejo. Ele pode seguir desejante. Eis o risco. O caminho para o inconsciente continua investido da libido, cujo recalque não foi capaz de interditar a presença do “objeto perdido” imaginário, nas lembranças de João.

Escrevendo suas lembranças João procura o risco do inconsciente que não se deixa apreender facilmente. Só o desejo de conhecer é que o impulsiona a olhar o que ele queria esquecido nas camadas mais fundas de seu ser. Aí se dá a sapa. Aí se faz a presença da matéria de sonho do protagonista que registra a persistência dos riscos primeiros para falar da existência do desejo inconsciente.

Parafraseando Costa Lima, podemos dizer que o conto em Autran Dourado, como um limite da linguagem, é marcado pelo traço que se tensiona na busca de tudo converter em formas de dito, gerando o não-dito. Freud, em sua admiração idílica pelos poetas, percebe que no fazer poético o ausente se faz presente nas lacunas do poema. A arte/escritura resgata a ausência. Por isso podemos dizer que sempre há um para além do texto, que é sentido imanente. É esse traço que se repete ao infinito abrindo possibilidades para o jogo do desejo, que se enrosca na linguagem na sua forma barroca.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIAR E SILVA, V. Manuel de, *Teoria da literatura*. 8. ed., Coimbra: Almedina, 1990.
- ASSIS, Machado de . "Varias histórias" in *Obras completas de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson INC., vol. XIV, 1896.
- BARTHES, R. *Essais critiques*. Paris: Éditions du Seuil, 1964.
- BOSI, Alfredo. *O conto brasileiro contemporâneo*, São Paulo: Cultrix / Ed. da Universidade de São Paulo, 1975.
- BRAZIL, Hórus Vital. *Dois ensaios entre psicanálise e literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- CABRAL, Lenice P. *Édipo: mito e personagem*. Curitiba: HD Livros, 1995.
- CAMARGO, M. Stella. *Linguagem e silêncio na obra de Autran Dourado*, Rio de Janeiro: PUC, 1973. Dissertação de mestrado (mimeo).
- CAMPOS, M. Consuelo Cunha. *Sobre o conto brasileiro*, Rio de Janeiro: Gradus, 1977.
- CHASSEGUET-SMIRGEL, J. *Revue de Psychanalyse*, 1986.
- CHULAM, T. M. Olivier. *Escritos sobre os escritos de Lacan*. Vitória: Fundação Ceciliano Abel Almeida, 1981.
- DOR, Joël. *Introdução à leitura de Lacan: o inconsciente estruturado como linguagem*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.
- DOURADO, Autran. *O risco do bordado*, 6. ed. São Paulo/Rio de Janeiro: DIFEL., 1976.
- . *Uma poética de romance*. São Paulo: Perspectiva/Brasília: INL, 1973.

- FREUD, Sigmund. "Três ensaios sobre a teoria da sexualidade" in ***Obras psicológicas completas de Sigmund Freud***. Trad. Jayme Salomão, Rio de Janeiro: Imago, vol. VIII, 1972. p.135-292.
- FREUD, S. "Interpretação dos sonhos" (Partes I e II). in ***Obras psicológicas completas de Sigmund Freud***. Trad. Walderedo Ismael de Oliveira, Rio de Janeiro: Imago, vol. IV e V, 1972, p. 131-255 e p.586-610).
- GOTLIB, Nádya Battella. ***Teoria do conto***, 5. ed. São Paulo: Ática, 1990, (Princípios).
- HOHLFELDT, A. ***Conto brasileiro contemporâneo***, Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981.
- KEHL, R. "O desejo da realidade" in ***O desejo***, Novaes, A. (org.) São Paulo: Companhia das Letras, [Rio de Janeiro] : Funarte, 1990, p.363 - 81.
- LEPECKI, M. L., ***Autran Dourado: uma leitura mítica***. São Paulo: Quíron/MEC, 1976.
- LIMA, Hermann. ***O conto***. Salvador: Publicações da Universidade da Bahia, 1958.
- LUCAS, Fábio. "O Sete-estrela de Autran Dourado". São Paulo: O Estado de São Paulo, Suplemento Literário. 28/02/1971.
- MAGALHÃES Jr., R. ***A arte do conto: sua história, seus gêneros, sua técnica, seus mestres***", Rio de Janeiro: Bloch. 1972.
- MOISÉS, Massaud. ***A criação literária***. 6. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1974.
- MORAIS, Lindalva P. de. ***A poética da solidão em 'Solidão solitude'***. João Pessoa: 1988. Dissertação de Mestrado. (Mimeo).
- NÓBREGA, Francisca M. do N., ***O risco do bordado: a marca do homem***. Dissertação de Mestrado, Rio de Janeiro: UFRJ. 1977. (Mimeo).

OLIVIER, C. ***Os filhos de Jocasta***: a marca da mãe, Porto Alegre: L&PM, 1986.

NOVAIS, Adauto. "O fogo escondido" in ***O desejo***, São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PÓLVORA, Hélio. "O mundo sugestivo do conto" in ***A força da ficção***, Petrópolis: Vozes, 1971.

SIBONY, Daniel. ***Sedução***: o amor inconsciente. São Paulo: Brasiliense, 1983.