

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

CRISTIANE BARNABÉ SEGALLA

**Impasses de um narrador: uma leitura da poética de Autran
Dourado em *Lucas Procópio*
Versão corrigida**

São Paulo

2019

CRISTIANE BARNABÉ SEGALLA

**Impasses de um narrador: uma leitura da poética de Autran
Dourado em *Lucas Procópio*
Versão corrigida**

Tese apresentada à Faculdade
de Filosofia, Letras e Ciências
Humanas da Universidade de
São Paulo, para a obtenção do
título de Doutor em Letras

Área de Concentração: Teoria
Literária e Literatura
Comparada

Orientador: Prof. Dr. Ariovaldo
José Vidal

São Paulo

2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo da Publicação
Teoria Literária e Literatura Comparada
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Segalla, Cristiane Barnabé.

Impasses de um narrador: uma leitura da poética de Autran Dourado em *Lucas Procópio* / Cristiane Barnabé Segalla; orientador Ariovaldo José Vidal. – São Paulo, 2019.

218 f.

Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2019. Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. Área de concentração: Teoria Literária e Literatura Comparada.

1. Autran Dourado. 2. *Lucas Procópio*. 3. Patriarcalismo. 4. Intertextualidade. I Vidal, Ariovaldo José, orient. II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Cristiane Barnabé Segalla

Data da defesa: 27 de setembro de 2019

Nome do Prof. (a) orientador (a): Ariovaldo José Vidal

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 20 de dezembro de 2019.



(Assinatura do (a) orientador (a))

Nome: SEGALLA, Cristiane Barnabé

Título: **Impasses de um narrador: uma leitura da poética de Autran Dourado em *Lucas Procópio***

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutor em Letras

Aprovado em:

Banca examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

À minha família pela compreensão e apoio ao longo do período de elaboração deste trabalho.

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Ariovaldo José Vidal, pelo apoio durante o processo de definição da tese e pela orientação, contribuindo para o meu crescimento intelectual.

À Professora Fabiana Buitor Carelli e à Professora Ana Cecília Agua de Melo, participantes da banca de qualificação, pelas orientações e sugestões.

À Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, pela oportunidade de realização do doutorado.

A todos os amigos e familiares que ouviram, nos últimos anos, as minhas reflexões sobre o desenvolvimento desta pesquisa.

A Lígia Dantas Segalla, por todos os livros emprestados.

A Teresinha Aparecida Peron Bueno pelo estímulo inicial.

A coisa vivida me espanta assim como
me espanta o futuro.

Clarice Lispector

RESUMO

SEGALLA, Cristiane Barnabé. **Impasses de um narrador: uma leitura da poética de Autran Dourado em *Lucas Procópio***, 2019. 218 f. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

A tese baseia-se na análise do romance, *Lucas Procópio* (1985), do escritor Waldomiro de Freitas Autran Dourado (1926-2012), tendo em vista a estrutura narrativa e os elementos que compõem a arquitetura da obra, associados à matéria social, cuja contextualização refere-se às relações patriarcais, presentes na realidade brasileira, na segunda metade do século XIX. A utilização de recursos específicos reitera-se em “Pessoa” e “Persona” (as duas partes do romance), para representação do confronto construído, a partir das relações de classe, das quais os personagens fazem parte, sendo essa uma fonte de estudo neste trabalho. A análise complementa-se com a pesquisa sobre a inadequação das referências intertextuais implícitas e explícitas no romance, haja vista o fato de não se ajustarem ao contexto histórico e social expresso na obra em questão, impasses gerados pela ausência de integração entre o mundo patriarcal que permeia a narrativa no qual estão inseridos os personagens mineiros e o que representam as personalidades históricas (Chica da Silva) ou os seres ficcionais mencionados no romance (Dom Quixote e Madame Bovary). Integra-se a este trabalho o estudo do mesmo descompasso, considerando-se as relações de classe que fazem parte do romance, com relação à tentativa de inserção, em *Lucas Procópio*, do sentido trágico de Édipo.

Palavras-chave: Autran Dourado, *Lucas Procópio*, patriarcalismo, intertextualidade

ABSTRACT

SEGALLA, Cristiane Barnabé. **Impasses of a narrator: a reading of Autran Dourado's poetic in *Lucas Procópio***, 2019. 218 f. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2019.

The thesis is based on the analysis of the novel, *Lucas Procópio* (1985), by the writer Waldomiro de Freitas Autran Dourado (1926-2012), in view of the narrative structure and the elements that make up the architecture of the work, whose contextualization refers to patriarchal relations, present in the Brazilian reality, in the second half of the nineteenth century. The use of specific resources is reiterated in "Pessoa" and "Persona" (the two parts of the novel), to represent the confrontation constructed, from the class relations, of which the characters are part, being this a source of study in this job. The analysis is complemented by the research on the inadequacy of implicit and explicit intertextual references in the novel, given the fact that they do not fit the historical and social context expressed in the work in question, impasses generated by the absence of integration between the patriarchal world that (Chica da Silva) or the fictional beings mentioned in the novel (*Don Quixote* and *Madame Bovary*). It integrates to this work the study of the same imbalance, considering the class relations that are part of the novel, in relation to the attempt to insert, in *Lucas Procópio*, the tragic sense of Oedipus.

Keywords: Autran Dourado, *Lucas Procópio*. Patriarchy. Intertextuality

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1. A MATÉRIA SOCIAL EM “PESSOA”	17
1.1. A representação das classes sociais	18
1.2. O passado dos personagens	34
1.3. A trajetória até Alfenas.....	47
2. PERSONAGENS E CLASSES SOCIAIS EM “PERSONA”	82
2.1. A história que antecede o casamento.....	83
2.2. A vida em Duas Pontes.....	109
3. PROBLEMATIZANDO O NARRADOR	148
3.1. Lucas Procópio: o desajuste entre seus ideais e os de Dom Quixote	149
3.2. Isaltina: a representação do avesso de seus modelos femininos.....	172
3.3. A inadequação do sentido trágico.....	191
REFERÊNCIAS	205

Se é possível a alguém saber todos os lados de uma história, que variam de acordo com os olhos e os sentimentos de quem viu ou vê, o ponto de vista de quem narra. Assim, fico no relativo, na impossibilidade de conhecer tudo. Eu conto o que sei, segundo o que vi e ouvi. Certamente a minha ótica é diferente da ótica de outras pessoas.

Autran Dourado

INTRODUÇÃO

Waldomiro de Freitas Autran Dourado (1926-2012) é mineiro, autor de diversos livros de contos, novelas, romances e de textos. Nasceu na cidade de Patos, mas foi criado em Monte Santo, também em Minas Gerais. Aos dezessete anos, entrou na faculdade de Direito em Belo Horizonte. Em 1954, mudou-se para o Rio de Janeiro, onde permaneceu até sua morte. Ao longo de sua vida, trabalhou como jornalista, advogado e escritor. Sempre foi um leitor voraz dos clássicos da literatura e das tragédias gregas, o que influenciou sua formação intelectual e, evidentemente, sua produção literária. *Teia* foi o seu primeiro livro, publicado em 1947. O último deles, *O senhor das horas*, em 2006. Ganhador de vários prêmios, o autor, na entrevista concedida a Flávio Moreira da Costa, em 01/11/1974, faz referência ao fato de desejar escrever um único livro: “Na verdade estou querendo fazer um livro só (...) meus livros são mais ou menos os mesmos”. Talvez seja justamente por isso que haja muitos aspectos em comum nas narrativas de sua vasta produção literária, o que se relaciona tanto aos temas de seus textos, como, aos recursos empregados pelo autor.

Destaca-se em sua obra a representação da matéria social brasileira e o conflito gerado a partir das relações de classe. Sua inovação está na forma como ele lida com a linguagem e com o modo de construção da estrutura narrativa, que aproxima as diferenças, para gerar a significação. Muitas de suas histórias acontecem no município de Duas Pontes, cidade inventada pelo autor, e vários personagens são os mesmos em muitos de seus livros. Entre os prêmios que recebeu em sua carreira literária estão o Goethe de Literatura do Brasil (1981), Jabuti (1982), Camões (2000) e o Prêmio Machado de Assis (2008). *A barca dos homens* foi o primeiro de seus livros a ser publicado em outra língua, sendo avaliado como o melhor romance pela União Brasileira de escritores, em 1961.

Dentre todas as obras publicadas, a que ele mais gostava era *Uma vida em segredo*, de 1964, adaptada para o cinema, em 2002, por Suzana Amaral. Nessa novela, a personagem Biela (assim como diversos personagens de Autran Dourado) representa a ausência do sentimento de pertencimento. Essa é uma das características dos indivíduos presentes nas histórias do autor, que são, na maior parte das vezes, seres deslocados ou no tempo ou no espaço. Entre 1958 a 1961,

Dourado foi secretário de imprensa da República no governo Juscelino Kubitschek, cuja experiência é narrada em seu livro de memórias, *Gaiola aberta*, que chega às livrarias, em 2000.

Em 1967, o autor publica *Ópera dos mortos*, cuja personagem central é Rosalina. A obra foi muito elogiada pela crítica literária brasileira, além de ser reconhecida internacionalmente, fato analisado por Aufran Dourado, em uma entrevista concedida a Beatriz Marinho, publicada no jornal Estado de São Paulo, em 24/11/1990. Ao ser questionado sobre o sucesso do romance no exterior, o autor afirma que isso foi facilitado pelo fato de a UNESCO ter incluído *Ópera dos mortos* em sua coleção representativa da literatura mundial e por ter sido também adotado nos exames de agregação da universidade francesa. Ao que parece, Dourado ficou tão satisfeito com o resultado da história de Rosalina, que resolveu tentar repetir o sucesso com a criação das narrativas dos ancestrais dela.

Lucas Procópio, romance em estudo, é publicado em 1985 e conta a história de Pedro Chaves¹ e Isaltina, avós da personagem central de *Ópera dos mortos*. Inseridos no interior de Minas Gerais, os ascendentes de Rosalina vivenciam a experiência das relações patriarcais, presentes no cenário nacional². A obra em análise é dividida em duas partes intituladas respectivamente como “Pessoa” e “Persona”. No primeiro segmento do romance, Lucas Procópio é um homem que caminha pelo sertão mineiro, na segunda metade do século XIX, como um Dom Quixote, tendo por meta inspirar as pessoas na reconstrução de Minas Gerais. Para isso, ele quer trazer de volta os valores do século XVIII, as relações sociais

¹ Na segunda parte do romance, o capataz casa-se com Isaltina, como se fosse Lucas Procópio, o patrão assassinado por ele. Nesta análise, o marido de Isaltina será tratado como Pedro Chaves, o nome verdadeiro dele, para assim, evitar-se confusão com o personagem Lucas Procópio, que apenas aparece na primeira parte do romance.

² No Brasil, o patriarcalismo tem origem no período colonial e mantém-se a partir da estrutura econômica e da organização familiar. Nesse contexto, as atividades rurais associam-se ao universo escravocrata, o que passou a caracterizar o imperialismo português. No período republicano, há a permanência dessa mesma estrutura social, estabelecida pelo domínio dos homens brancos e pelo papel de subjugação da mulher; porém, a partir do desenvolvimento urbano, inicia-se a decadência do patriarcado rural. (FREYRE, Gilberto, s/d, pp. 14-5). No Brasil, o patriarcalismo tem origem no período colonial e mantém-se a partir da estrutura econômica e da organização familiar. Nesse contexto, as atividades rurais associam-se ao universo escravocrata, o que passou a caracterizar o imperialismo português. No período republicano, há a permanência dessa mesma estrutura social, estabelecida pelo domínio dos homens brancos e pelo papel de subjugação da mulher; porém, a partir do desenvolvimento urbano, inicia-se a decadência do patriarcado rural. (cf. FREYRE, Gilberto, s/d, pp. 14-5).

presentes no passado e a produção literária da época. O personagem é acompanhado por Jerônimo, ex-cativo, e por Pedro Chaves, feitor violento, que, tem como objetivo, matar Lucas Procópio e assumir o nome do patrão e os bens dele. Os três caminham em direção a Duas Pontes, para chegarem à fazenda do Capão Florido, herança obtida pelo latifundiário. No caminho, esse declama poemas de Cláudio Manuel da Costa e de Tomás Antônio Gonzaga e, por isso, serve de chacota em diversos trechos da narrativa, para a população das cidades por onde anda, mas também, em algumas cenas, obtém a admiração das pessoas por sua empreitada. No final da primeira parte da história, Pedro Chaves mata Lucas e assume a identidade do patrão. A única testemunha do assassinato é Jerônimo, que desaparece na narrativa e apenas surge novamente, ao término do romance. O segundo segmento do texto, “Persona” mostra a história do feitor e de Isaltina, uma jovem de Diamantina, que chega casada em Duas Pontes, com Lucas Procópio falso (Pedro Chaves). Nesta parte, o leitor vem a conhecer a decadência do pai da jovem, as circunstâncias do casamento dela com o homem e as relações conflitantes do casal, que geram a traição da esposa com o padre da cidade.

No primeiro e no segundo capítulos deste trabalho, foram analisados os recursos empregados pelo autor, para configurar as relações de classe a percorrerem a matéria do romance e que simbolizam as interações sociais definidas pelo sistema escravista e o estilo de vida da sociedade brasileira, durante o século XIX, aspectos bem trabalhados por Autran Dourado, na configuração estrutural da obra. Já no último capítulo, a inadequação das referências intertextuais explícitas e implícitas em *Lucas Procópio* foram o foco desta análise, tendo em vista o fato de que elas não se ajustam à história dos personagens, inserida no contexto do patriarcalismo brasileiro, impasses gerados pela voz do narrador.

Tanto o emprego de recursos que demonstram as contradições das classes sociais, como as referências intertextuais estrangeiras deslocadas do contexto narrativo aparecem em outras histórias de Dourado, como, por exemplo, em *Um cavaleiro de antigamente*, publicado em 1992 (onde é narrada a história de João Capistrano, filho de Pedro Chaves e Isaltina), o que poderá ser matéria de possíveis estudos futuros. De qualquer forma, há de se destacar que a configuração do cenário social brasileiro, presente na obra, é um ponto alto no romance de Autran Dourado e é justamente isso que faz com que seus textos cativem o leitor.

Por que não haveriam de ser gente,
possuir uma cama igual à de seu Tomás
da bolandeira?

Graciliano Ramos

CAPÍTULO 1

A MATÉRIA SOCIAL EM “PESSOA”

1.1. A representação das classes sociais

O romance inicia-se com a apresentação ao leitor do tempo e do espaço narrativos, nos quais estão inseridos Jerônimo, Pedro Chaves e Lucas Procópio. Eles caminham pelo sertão mineiro em direção à cidade de Itapecerica: Logo no primeiro parágrafo, é utilizado o verbo **vir**, no pretérito imperfeito do indicativo, apresentando, portanto, um fato que ocorreu no passado, mas que não foi completamente concluído, expressando o sentido de continuidade no tempo: “Os três vinham de longes paragens e distantes horizontes (...)” (DOURADO, 2002, p. 11). A ideia de continuidade prolifera-se, na construção narrativa, a partir da descrição do espaço percorrido pelos personagens: “(...) léguas e mais léguas de uma viagem que parecia sem fim” (DOURADO, 2002, p. 11). Nesse sentido, no primeiro parágrafo do texto, o tempo e o espaço são construídos através da ênfase na ideia de que os fatos a serem narrados, não se caracterizam por algo que aconteceu no passado, mas por uma situação que ainda não terminou, ideia fortalecida pelo tempo verbal escolhido pelo narrador e pela significação que se expande através da expressão “viagem sem fim”.

Segundo Marilena Chauí, o conceito de história não se determina pela sequência de fatos, mas pelo modo como os sujeitos, a partir das condições da qual fazem parte, geram os meios e as formas de sua vida social, reproduzindo-a ou transformando-a, configurando-se, assim, sua existência como econômica, política e cultural (cf. CHAUI, 2008, p. 23). De acordo com a concepção apresentada, pode ser afirmado que, no texto em estudo, a voz narrativa, desde o primeiro parágrafo, traz o conceito de história relacionado ao fato de que ela é criada a partir de determinadas condições, construídas através de um processo social, e não como uma sequência de fatos, ideia reforçada pelo início do segundo parágrafo: “Vinham vindo, retardatários do desastre geral” (DOURADO, 2002, p. 11). Após a referência aos três personagens que compõem a narrativa, há a descrição da paisagem local. A natureza, com a qual os viajantes deparam-se no caminho percorrido, deixa-lhes marcas perceptíveis no corpo, o que é fortalecido pelo emprego de expressões adverbiais e de verbos no gerúndio, estrutura linguística observada na citação a seguir:

Dias e mais dias, dias luminosos e abrasadores, de um sol causticante torrando os miolos, crestando a pele, tornando-a dura e seca, couro esturricado (...). Noites e mais noites, às vezes ao relento, quando a friagem penetrava até os ossos, mofava a alma (DOURADO, 2002, p. 11).

Assim, a elaboração narrativa é formada a partir da ideia de continuidade de fatos que ainda não terminaram e através das marcas deixadas pela natureza, nos personagens, considerando-se o caminho trilhado. Nesse contexto, há a formação de uma simbiose entre tempo, espaço e personagens. Na sequência das ações, o narrador faz referência à temporalidade na qual elas se contextualizam, como é possível ser observado no seguinte trecho: “Nascidos já na decadência das minas e dos rios (...)”. Segundo Francisco Iglésias, no texto: “Periodização da História de Minas Gerais”, publicado na *Revista Brasileira de Estudos Políticos*, o período de 1770-1830, caracteriza-se pelo declínio da mineração no território mineiro, o que gera a busca por outra atividade lucrativa (cf. IGLESÍAS, 1970).

Os personagens de *Lucas Procópio* fazem parte de um contexto histórico bastante específico, o século XIX, tempo presente da narrativa, que traz consigo as consequências e os ecos do passado. No romance de Autran Dourado, os personagens irão refazer um caminho já percorrido por outros e o leitor acompanhará a trajetória seguida por eles: “Trilhavam os mesmos caminhos de outrora, quando o ouro de aluvião e os diamantes começaram a rarear e as minas não mais produziam como antigamente” (DOURADO, 2002, pp. 11-2). Os seres ficcionais da obra em estudo possuem os traços sociais da realidade histórica que herdaram e, a partir disso, irão reproduzi-la, de acordo com o processo social do qual fazem parte, que encaminha os seres sociais à repetição. Sendo assim, a narrativa de Dourado ajusta-se ao conceito de história apresentado por Chauí (cf. 2008, p. 23), quando ela afirma que, além da transformação, esse processo pode gerar também a reprodução do sistema já existente e é justamente isso o que parece enfatizar a narrativa do autor mineiro, pois as relações humanas entre os personagens da obra são construídas a partir das relações de classe que formam o cenário nacional do século XIX.

A história de *Lucas Procópio* insere-se no patriarcalismo brasileiro, como afirmado, que teve origem no período colonial. Essa fase apresenta três divisões. A

primeira corresponde da chegada de Cabral até a instalação do governo geral, em 1549 (momento caracterizado pelo reconhecimento e posse da terra e um pequeno comércio); a segunda estende-se da instalação do governo às últimas décadas do século XVIII (identificando-se esse período como a montagem da colonização) e a última prolonga-se deste ponto à independência, em 1822 (fase em que acontece a crise do sistema colonial, dando origem aos movimentos de independência). Como houve uma mortandade absurda de índios devido ao contato com os europeus e também pelo fato dos povos nativos não se adaptarem às exigências do trabalho desejado pelos portugueses, em 1550, inicia-se a importação de cativos para o Brasil, o que se estende até 1855. Durante esse período, estima-se que chegaram aqui quatro milhões de pessoas africanas escravizadas. Como forma de resistência, os que conseguiam fugir, formavam os quilombos e recompunham aqui as formas de organização social semelhantes às da África. Nem a Igreja e nem a Coroa se opuseram à escravidão e, pelo contrário, justificavam a vinda dos nativos da África para o Brasil para os trabalhos forçados. O escravismo consolida-se, então, como uma instituição nacional, condicionando o modo das pessoas pensarem e agirem. A partir das descobertas das minas, no século XVIII, o Estado aumentou seu controle sobre a colônia com o objetivo de assegurar os tributos sobre as novas riquezas. Na base da sociedade, estavam os escravizados, sendo o trabalho mais difícil o, da mineração. A procura de metais preciosos, sem o investimento em outras atividades, produziu a fome extrema. É justamente nesse cenário que o estado de Minas Gerais acumulou riquezas, que ficaram concentradas nas mãos de pouquíssimas pessoas. Enquanto os tempos áureos de Minas trouxeram o brilho para um grupo restrito de pessoas, em oposição, geraram para outros uma vida desprovida de qualquer benefício advindo do ouro, caracterizada pela pobreza e não pela riqueza (cf. Fausto, 2009, pp. 41-106). De acordo com Laura de Mello e Souza (cf. 1986, p. 31), a historiografia elaborada pelos homens do século XVIII, referente às terras mineiras, substituiu a expressão **pobreza** por **decadência**, nos registros realizados por eles. Tal estratégia, evidentemente, tenta esconder a triste realidade vivenciada pela população da época. Em Dourado, os personagens estão repetindo o caminho trilhado por outros, ou seja, eles são a representação das relações de classe que diferenciam o papel das pessoas na sociedade, a partir do acúmulo ou não de capital. Apesar de viverem em uma nova temporalidade histórica (afinal, a era da mineração já acabou), os seres ficcionais de *Lucas Procópio* representam a clara

divisão que há sociedade a separar os ricos e os pobres, no século XIX do Brasil e que trazem como herança as relações advindas do passado. Assim, a despeito da passagem do tempo, as consequências do passado presentificam-se na vida dos personagens. A existência de Jerônimo e Pedro Chaves, na narrativa, é justamente a representação da marginalidade e opressão social às quais eles estão submetidos. Ao descrever o caminho trilhado pelos três viajantes, o narrador faz referência aos indivíduos do pretérito que formaram a realidade brasileira e que também vivenciaram a exclusão. Pode-se dizer que há um paralelismo entre o significado da realidade da história vivida pelos indivíduos do passado nacional mencionados no romance e a vida dos dois empregados de Lucas Procópio: “Não apenas eremitas, toda sorte de gente andeja perambulava por aqueles desérticos sertões: índios naturalmente nômades, pretos escapados do cativeiro em busca de quilombos onde se abrigar, brancos criminosos fugidos do braço da lei”. (DOURADO, 2002, p. 13).

Por conseguinte, a construção do tempo no romance, ocorre a partir do cruzamento do pretérito, com as ações produzidas pelos personagens no tempo presente da elaboração textual. É justamente essa junção entre passado e presente que construirá a história a ser vivida pelos seres ficcionais de *Lucas Procópio*, na medida em que eles estão na narrativa reproduzindo as relações de classe, fruto do cenário das relações vivenciadas pelos indivíduos do passado. A população que andava, sem rumo certo, pelos sertões de Minas Gerais, e que é mencionada na citação, representa as pessoas aniquiladas pelo contexto do declínio da mineração no Brasil colonial e que ficavam vagando pelas estradas pedindo esmolas e alimento. Sendo assim, elas eram as vítimas da desclassificação social e econômica (cf. SOUZA, 1986, p. 71). Logo, a narrativa faz o registro da história de uma grande parcela da população mineira, após o período do apogeu do ouro, correspondente aos anos de 1733 a 1748 (cf. SOUZA, 1986, p. 31) e que sofreu as consequências da escravidão e da pobreza produzidas a partir da exploração das minas. Nos princípios do século XIX, a mineração não tinha mais tanto peso na economia brasileira como citado. Devido a isso, a região das minas sofre um retrocesso e as cidades que apresentavam uma vida intensa, tornam-se cidades históricas (cf. FAUSTO, 2009, p. 106). Na história dos personagens mineiros, o narrador faz referência a Jacuí, uma dessas cidades, ao mencionar o provável caminho a ser seguido por Lucas Procópio, de acordo com a suposição das pessoas que o viam no sertão acompanhado dos outros dois personagens. É justamente o cenário de

pobreza, em contraste com os poucos indivíduos que ficaram com as riquezas, que faz parte da narrativa em estudo:

É capaz de tomar o rumo do Jacuí, cidade morta, se é que não vem do além-túmulo, falou alto um mais imaginoso (...). / O imaginoso estava certo, Jacuí era uma cidade antiga de velha, tinha sido das primeiras cabeças de comarca nos tempos da outroramente Minas colonial: quando o ouro brotava do chão (...). / Jacuí era agora uma lástima agonizante, voltara a ser termo e distrito: até as galas de cidade lhe tiraram, comarca deixou de ser (DOURADO, 2002, p. 15).

Dois fatores são responsáveis pela miséria apresentada: a mineração e o escravismo. As relações de classe expressas, no texto, são, à vista disso, produtos dessa realidade que fez parte da história nacional. As bases da escravidão perduraram durante muito tempo no Brasil e geraram relações que se conservaram mesmo após a sua abolição. Os responsáveis pela organização da colonização nacional foram o Estado e a Igreja. Apesar de serem instituições diferentes, no período colonial, estavam interligadas. Na época, não existia o conceito de cidadania e de pessoas com direitos e deveres, por isso, como a religião era a católica, todos deveriam segui-la. A princípio, o Estado tinha como função garantir a soberania portuguesa sobre a colônia. Para auxiliar na preservação de tal princípio, a Igreja, pelo fato de ter em suas mãos a educação dos indivíduos, funcionava como um instrumento muito eficaz para produzir a ideia de obediência, especialmente a relativa ao poder do Estado. Ela estava presente em todos os momentos da vida, desde o nascimento até a morte, através do ingresso na comunidade dos atos monopolizados por essa instituição: batismo, casamento, confissão, enterro. Todo esse sistema ocorria devido à subordinação da Igreja ao Estado através do padroado real, que consistia em uma ampla concessão da Igreja de Roma ao Estado português, em troca de a Coroa assegurar os direitos da instituição religiosa nas terras descobertas pelos portugueses. Assim, em sua atividade cotidiana, a Igreja cumpria sua missão de converter os índios e negros e de garantir a obediência da população a seus princípios e aos do Estado (cf. FAUSTO, 2009, pp. 59-61). Sendo a instituição católica responsável pela manutenção da ordem nos primórdios da história do Brasil, evidentemente, não poderia deixar de estar,

enfaticamente, presente como aparece na narrativa de Dourado. Desde o início do texto, o narrador aponta a presença dela julgando, condenando, impondo as normas de acordo com seus princípios, o que é mencionado pela voz narrativa, ao fazer observações sobre o caminho percorrido pelos personagens:

Agora o sol a pino parecia punir nos três os muitos pecados das Minas: a luxúria, a sodomia, o adultério, o incesto, tantos outros, outrora a delícia dos ouvidos inquisidores nas delegacias ou nos confessionários, que manchavam e perdiam as almas, conforme deblaterava nos púlpitos a retórica barroca (DOURADO, 2002, p. 12).

Após a descrição da paisagem e a referência ao contexto histórico do passado mineiro, o narrador inicia a caracterização dos personagens que comporão o romance. Jerônimo é o primeiro a ser descrito, marcando, assim, a importância dos escravizados para a sociedade mineradora. Relevância, evidentemente, relacionada à força do trabalho que eles representavam para Minas Gerais, nos séculos XVIII e XIX. Parece bastante significativo o fato de Jerônimo ter sido o primeiro a ser escolhido pelo narrador para apresentá-lo na história. Na primeira descrição do personagem, são feitas inferências sobre o sofrimento ao qual os negros foram submetidos nas terras brasileiras:

Na frente, um preto que devia ser abridor de trilhas no mato virgem, língua e protetor nos perigosos encontros com possíveis negros quilombolas, conhecedor da língua geral deles, o iorubá com que se entendiam os negros de diversos dialetos maldosamente misturados (DOURADO, 2002, p. 13).

Assim, no primeiro momento em que o leitor entra em contato com a descrição feita de Jerônimo, fica claro o posicionamento da voz narrativa com relação à situação vivenciada pelos africanos, no Brasil, na condição de cativos. Ao julgar o fato de os negros serem aqui misturados, a partir do dialeto que falavam, para não conseguirem se comunicar e deixá-los assim enfraquecidos, dificultando a resistência deles, o narrador posiciona-se ao lado do grupo social desprivilegiado; no entanto, essa postura da voz narrativa entra em contradição ao longo da história,

pois em determinados momentos, ela se mostra favorável ao opressor, o que será estudado ao longo deste trabalho. Voltando a Jerônimo, no romance, ele caracteriza e representa o homem cativo, um dos elementos da sociedade escravocrata mineira e, por extensão, da brasileira. Como é sabido, a escravização do negro foi a fórmula encontrada pelos colonizadores europeus, para o aproveitamento das terras descobertas (cf. COSTA, 2010, p. 273). Na citação abaixo, a voz do narrador retrata a dimensão do que foi utilizado no Brasil como estratégia para a conservação da soberania da elite branca sobre os negros tornados cativos, tendo em vista a mistura dos diversos grupos africanos trazidos para cá. Na condição de ex-cativo, Jerônimo odeia o feitor, Pedro Chaves:

Não sabia por que olhou furioso para Pedro Chaves. Jogava sobre o maldito branco tudo o que fizeram com ele, com sua gente, sua tribo e nação. Separavam a mãe dos filhos, os irmãos dos irmãos, o marido da mulher; misturavam gente de uma tribo com gente de outra, um cadinho fervilhado (DOURADO, 2002, p. 30).

Na sequência da apresentação dos personagens, é feita a descrição de Pedro Chaves: “Depois do preto, um branco de carabina no ombro, um branco pobre, se supõe” (DOURADO, 2002, p. 14). Chaves também é um dos que fazem parte da estrutura social da sociedade em questão, sendo um dos “desclassificados” da sociedade mineira. Assim, logo no início, o leitor entra em contato com a condição social do homem. Da mesma forma que Jerônimo sente ódio por Pedro Chaves, o feitor apresenta o mesmo sentimento pelo ex-cativo. Em seguida, o narrador mostra que o personagem traz consigo alguma intenção escondida: “Esse preto é a parte mais difícil da minha traça, disse a si mesmo Pedro Chaves” (DOURADO, 2002, p. 25). Ideia semelhante está presente em: “Pedro Chaves não disse nada, podia ali mesmo matar o patrão. Não, não chegara ainda a vez e a hora, desistiu” (DOURADO, 2002, p. 26). Na fala do personagem, Jerônimo é destituído do nome. Ao referir-se a ele como “preto”, Chaves deseja marcar a diferença entre o espaço social ao qual eles pertencem, estabelecendo uma separação entre os dois. Portanto, da mesma forma que o alforriado não estabelece nenhuma relação de semelhança com Pedro Chaves, este também despreza Jerônimo e não vê proximidade entre os dois, considerando-o como inimigo.

No contexto da narrativa, um aspecto que necessita de uma cuidadosa atenção refere-se à relação estabelecida entre o papel representado por Pedro Chaves e Lucas Procópio. Roberto Schwarz, na análise que realiza sobre o relacionamento entre Bentinho e José Dias, em *Dom Casmurro* (1997, p. 18), menciona o fato de a dominação exercida pelo personagem representante da elite, tomar o feitiço de autoridade paternal e a subordinação de respeito filial. Tendo em vista as relações de classe nas quais os personagens estão inseridos e pelo fato de Pedro Chaves inserir-se no grupo dos brancos, pode-se dizer que ele, apesar da difícil condição social de homem pobre, nutre de algum modo uma identificação com o patrão, daí a semelhança com o sentido paternal, mencionado por Schwarz:

Vosmecê confia demais nesse preto, não é gente em que se possa confiar, conheço muito ele, desde o tempo de minha feitoração dos escravos nas lavras da Lajinha. Se ele encontra um quilombo qualquer, vai aderir, e então os quilombolas depenam a gente e acabam com a nossa raça. (...) Vosmecê acha uma nobre causa esses bandos de criminosos e assaltantes, matadores de nós brancos? Vosmecê não tem medo de morrer? (DOURADO, 2002, p. 25).

No entanto, apesar de o latifundiário ser como um “pai”, haja vista a subordinação à qual Pedro Chaves está submetido, as relações expressas entre os dois denunciam, na verdade, interesses individuais e econômicos (SCHWARZ, 1997, p. 18). A mesma relação observa-se entre o personagem Juca Passarinho, de *Ópera dos mortos*, com Major Lindolfo, para quem aquele trabalhava. Em *Lucas Procópio*, na sequência narrativa, o desprezo pelos cativos é veementemente declarado por Pedro Chaves, demarcando, através da própria fala, durante a viagem dos três personagens, o espaço social que separa escravizados e brancos, no século XIX, no Brasil colonial, o que faz com que ele não tenha nenhuma piedade por Jerônimo, descontando no escravizado todo ódio acumulado a partir de sua vida sofrida. A raiva que o feitor sente por Jerônimo estende-se também a Lucas Procópio e, a partir disso, as relações “paternais” mencionadas tornam-se relações de ódio, que trazem na origem o acúmulo das consequências do mundo opressor em que uma classe domina as demais; por isso, em nenhum momento, Chaves se identifica com o desejo do patrão de trazer o período da mineração de volta, pois ele

tem consciência de que a volta dos tempos áureos não traria modificações em sua vida: “Pedro Chaves ruminava o ódio, mal se continha. Era mesmo uma graça ele ficar dando ouvidos a um doente da cabeça, um louco varrido” (DOURADO, 2002, p. 26). O pensamento dele se complementa no seguinte trecho: “não acreditava na nobre missão da poesia nem na pregação cívica do patrão. Era indiferente à volta dos áureos tempos – a sua situação continuaria inalterada. Se recebia maus-tratos da vida passava-os adiante” (DOURADO, 2002, p. 36). Além disso, enquanto Jerônimo se encanta com a declamação de poemas por Lucas, Pedro Chaves ri, demonstrando o desprezo que sentia pelo patrão e pelo discurso sobre a revitalização do período da mineração, o que pode ser constatado numa das conversas entre os dois personagens, durante a viagem:

A confissão alivia na hora, por uns dias. A poesia é de efeito mais duradouro, transforma e amilhora não só o ânimo, educa o coração e liberta o espírito. Vosmecê só tem razão em parte, disse Pedro Chaves. Só uma vez na sua longa carreira de pregador e profeta (Pedro Chaves mal continha o riso) conseguiu dominar os homens e vencer (DOURADO, 2002, p. 27).

Pedro Chaves é o elemento na história que não se ilude com a realidade fabricada pelo discurso do patrão e entende que, se voltar a riqueza do período da mineração, não será ele o privilegiado e, por isso, sua real condição social não será alterada. Percebendo a rebeldia do feitor, Lucas Procópio “(...) passou a ter certa desconfiança de Pedro Chaves” (DOURADO, 2002, p. 42). O ódio do capataz pelo opressor é materializado pela voz narrativa: “Em todo o largo, só uma alma empedernida não cantarolou (...). Os olhos no chão, um ódio surdo e feroz parecia dominá-lo” (DOURADO, 2002, p. 42). Em oposição à condição social de Jerônimo e Pedro Chaves está Lucas Procópio:

E então se viu distintamente o principal: o terceiro cavaleiro, a figura mais estúrdia jamais vista naquelas paragens. Era mesmo coisa de sarapantar, matéria de pura invenção, sonho de gente, figuração saída de gravura de livro antigo (DOURADO, 2002, p. 14). Devia ser muito antigo, e os nossos coitados, tudo gente miserável, viviam na

pobreza de pedir, em dia de sábado, uma cuia de farinha e algum trocado (p. 15).

Por conseguinte, de forma estruturada, ao apresentar os personagens, Autran Dourado estabelece um confronto entre as diferenças sociais, logo após o período da “decadência” do ouro em Minas. Nesse ponto da história, o narrador também faz o seu julgamento, ao mencionar a pobreza da população, em oposição à riqueza do homem que se dava ao luxo de perambular pelo sertão exibindo a riqueza que possuía. Desse modo, há o sentimento de solidariedade da voz narrativa com os pobres e miseráveis. A diferença de classe social entre Lucas Procópio e os seus serviçais é também enfatizada a partir da menção à diferença entre a arma dele e a de Pedro Chaves: “Depois, Lucas Procópio brincava com a sua rica pistola aparelhada de prata. Gostaria de ter uma assim, jogaria no mato a velha garrucha (...)” (DOURADO, 2002, p. 26). A qualidade da arma de fogo ocupa o papel de distinção social, o que é desejado por Pedro Chaves. Na imagem construída de Lucas, há algumas características que são reiteradas ao longo da narrativa e que aparecem desde o início das descrições para caracterizar a ausência de sanidade do personagem. Levando-se em consideração tais aspectos, uma delas diz respeito à utilização de roupas dissociadas da temporalidade vivenciada por Procópio:

O olhar vário e desvairado, ora voltado para dentro, ora perdido no mais além do azulado além, na profundidade do céu. Gente quarta-feira assim não nos faltava (...) (DOURADO, 2002, p. 14) / Constituía a novidade do cavaleiro a vestimenta extravagante, folgada no corpo, roupa com certeza herdada de defunto maior e mais encorpado. A gente ficou sabendo depois ser aquela a usança diária de tão estapafúrdia figura (p. 15).

O narrador, em determinados momentos deixa clara a forma como ele e a população da cidade veem a figura tão exótica e deslocada da realidade presente, que chega ao local, acompanhada dos dois homens que estão ali para servi-lo. Na apresentação da história, a voz narrativa também enfatiza a ideia de Lucas Procópio ser uma figuração, uma imagem construída e que deve retornar ao passado, tempo de onde veio: “Era do tempo em que se usavam aquelas modas e modos; pra lá

devia ir o cavaleiro, se queria mesmo recuar nas calendas, a gente dizia, voltar à idade de onde viera, fantasma de um cemitério a que devia retornar” (DOURADO, 2002, p. 15). Logo, a construção da imagem de Lucas parece querer enfatizar o olhar irônico do narrador, que não valoriza a “figuração de gente” surgida na cidade, e, por isso, deseja, a princípio, que aquela figura volte para o pretérito, pois traz, para o presente, a história mineira marcada pelo falso apogeu do ouro, responsável pela enorme pobreza da população de Minas. Nesse sentido, entende-se que, a volta do tempo remoto não representa algo favorável para a população desfavorecida. Ainda na apresentação da história, o narrador cita como índice do pretérito a “canastra”, que aparece também em outras obras de Autran Dourado: “Atrás dele (referência a Pedro Chaves) se via outro cavaleiro branco. Depois quatro mulas de bruacas e canastras de ouro tacheado” (DOURADO, 2002, p. 14). Assim, pode-se dizer que o passado guardado é trazido à tona para o presente da narrativa, através da história de Lucas Procópio, cujo pretérito é simbolizado pela “canastra”. Ao final da apresentação, o leitor tem associada à imagem de Procópio três características que se destacam: a de uma pessoa rica, a princípio, carente de lucidez e que valoriza o tempo pretérito. Essas imagens percorrem a obra e confluem para o mesmo sentido: a configuração narcisista e egocêntrica do personagem representante da elite. Ainda tendo em conta a caracterização de Procópio, a figura exótica dele é complementada no início do texto, ao relacioná-la a Dom Quixote:

Não era muito certo da cabeça, quarta-feira manso. Como aconteceu com aquele outro famoso fidalgo, no século Alonso Quijano (...). / Ao contrário do outro cavaleiro de que falava o dr. Minervino, Lucas Procópio Honório Cota não saía por aí a endireitar o torto e corrigir os malfeitos (...). Ele era grande cavaleiro à sua maneira, muito peculiar. (...) Subia no tamborete e recitava, a voz emocionada em trêmulos e gorjeios, de preferência os versos da idade áurea das Minas Gerais (DOURADO, 2002, p. 18).

Autran Dourado, para a construção da primeira parte da história, faz opção pelo narrador coletivo, utilizando a expressão “a gente”. Essa opção inclui o leitor na elaboração dos fatos narrados, estabelecendo assim uma espécie de cumplicidade entre a voz narrativa e aquele que lê o romance, ambos são, nesse sentido,

testemunhas do que está sendo apresentado. Segundo os estudos de Norman Friedman, é importante destacar que o autor, ao fazer opção pelo eu como testemunha, “entrega completamente seu trabalho ao outro. Muito embora o narrador seja uma criação do autor” (FRIEDMAN, 2002, p. 175); no caso de *Lucas Procópio*, ao narrador coletivo. A primeira vez que aparece essa voz narrativa na história é na quarta página do livro, quando é feita referência à vestimenta do personagem (aspecto já mencionado neste trabalho): “A gente aqui sabia o seu tanto de História. Nunca porém se vira cara, vestimenta, cavalo, arreio, armas iguais, tudo antigório” (DOURADO, 2002, p. 14). Na citação anterior a cumplicidade estabelecida pela expressão “a gente” deixa claro que o narrador deseja construir um elo com o leitor e direcionar a interpretação dos fatos que são testemunhados por ele. Ao longo do romance, o que parece ser o objetivo daquele que conta a história é evidenciar a diferença social entre os três personagens da narrativa, que representam as relações de classe do período histórico do qual fazem parte, por isso, a composição da sociedade mineira e a posição dos escravizados nesse cenário são constantemente reforçadas pelo narrador coletivo, na apresentação:

Depois se falará do outro branco, tão pouco digno de conviver sob o mesmo teto com os requintados senhores de sobrado e solarengas casas de fazenda, onde só se admitia gatinha daquela igualha em serviços pesados ou de ofício, os brancos pobres. De preto, mesmo forro, então nem se fala; lugar de preto é na cozinha ou no eito, na senzala, se dizia (DOURADO, 2002, p. 17).

No trecho anterior, é materializada a distinção entre as três representações sociais do século XIX o branco pobre, o homem rico e o cativo. Isso está claramente marcado pela voz narrativa que, ao fazer as descrições, constrói o espaço social do qual os personagens da história fazem parte. Ao longo do texto, fica clara a diferença do que os três homens simbolizam na história: “O horizonte de Jerônimo era o horizonte esfumado do sonho (...); o de Lucas Procópio, o do desvario (...); o de Pedro Chaves, o horizonte do tempo, de onde surgia (...), a figura de um menino maltratado, sujo, sozinho, afundado no abandono (...)” (DOURADO, 2002, p. 31). Assim, é bastante enfatizada na obra a diferença entre o olhar ingênuo e alienado com relação aos fatos, representado por Jerônimo e o olhar de alguém que não crê

na realidade fabricada como verdade, simbolizado por Pedro Chaves. Isso é o que está na voz do narrador ao contar a história do feitor: “E assim ele (Pedro Chaves) entrou para o serviço do pai de Lucas Procópio Honório Cota. Bem no fundo da alma o filho não se distinguia dos demais homens brancos” (DOURADO, 2002, p. 35). Sendo representante da elite, Procópio é como todos os outros membros que a compõem. A caracterização de cada personagem na narrativa está diretamente relacionada às condições materiais da existência de cada um deles. Levando-se em consideração tal contexto, pode-se dizer que o que cada indivíduo é, no romance analisado, coincide com aquilo que produz e como o produz (cf. MARX e ENGELS, 1983, pp. 182-214). O homem escravizado, o homem livre e o representante da elite são oprimidos e opressores e estão em constante oposição uns aos outros, fazendo parte de uma ininterrupta luta de classes (cf. MARX E ENGELS, 2002, p. 45). Na história, enquanto Lucas é o possuidor do capital acumulado, os outros dois personagens são destituídos de uma representatividade de destaque, a não ser pela força de trabalho, em oposição à ociosidade do personagem representante da elite. Nesse sentido, perde-se o caráter humano dos personagens, em função da classe social que ocupam, o que mostra a ferocidade das relações de classe.

Portanto, é como se, até esse momento, Autran Dourado houvesse montado o cenário para a história acontecer, apresentou o tempo, espaço, os personagens e o narrador se posicionou perante os fatos, e, a partir de agora, iniciar-se-á a narrativa, o que pode ser confirmado em: “Agora as figuras se movimentam e começam a agir, a falar” (DOURADO, 2002, p. 19). Nesse instante, no trecho citado, a presentificação das ações dos personagens, através do advérbio “agora” alia-se à retomada do passado evocado pela vestimenta utilizada por Lucas Procópio, concretizando, na estrutura narrativa, a mistura entre pretérito e presente. No texto em estudo, a matéria social representada no livro é construída a partir da voz do narrador coletivo, como afirmado, e também através da voz dos três personagens da história, devido ao emprego do discurso indireto livre, apontando o modo de eles enxergarem o mundo e as memórias que possuem. Assim, a história é composta por vários centros de visão, que formarão o cenário da sociedade da época a partir do ponto de vista de cada um deles: do homem escravizado, do homem livre pobre e do homem rico, representados, na narrativa, respectivamente, por Jerônimo, Pedro Chaves e Lucas Procópio. No entanto, é importante enfatizar que essa visão nem

sempre corresponderá à real situação vivenciada por eles, o que será explorado adiante.

Durante um tempo da peregrinação dos três personagens pelo sertão mineiro, o Irmão Juvêncio de Nossa Senhora passa a fazer companhia para eles. O homem era um eremita a pedir esmola para construção de igrejas e hospícios. Lucas Procópio conversa com ele, explicando a própria missão e o eremita expõe a dele. Na cena em que se apresenta a Juvêncio, Lucas Procópio demonstra-lhe o valor que atribui a si mesmo, com relação a suas experiências pelo sertão mineiro, relacionando sua própria missão a um serviço prestado a Deus. Essa é a forma encontrada por ele, para dimensionar, no discurso que profere a Irmão Juvêncio, a importância do que realiza, a partir do próprio olhar, baseado nos interesses de sua classe social:

Eu também estou em missão, de uma certa maneira vivo a serviço de Deus, disse Lucas Procópio, me aparento com Vossa Senhoria (DOURADO, 2002, p. 38). / Vossa Senhoria pertence a alguma ordem, perguntou o irmão Juvêncio. (...). Sou coronel da Guarda Nacional, disse Lucas Procópio (...) estes trajes pertenceram a meu avô, que conheceu os tempos áureos das Minas Gerais. E que pretende Vossa Senhoria com esse inusitado gesto? Disse o irmão Juvêncio. Regenerar as mentes e os corações (...). Embora cívico, de uma maneira Vossa Senhoria está a serviço de Deus. Não nego, disse Lucas Procópio (...) (p. 39).

Logo, Lucas faz questão de descrever-se como estando a serviço de Deus e como coronel da Guarda Nacional. Assim, o modo como ele mesmo se apresenta, revela a presunção e arrogância da elite, que define o seu papel como “missão de Deus”, trazendo como sentido subtendido a manutenção de seu ócio³. A partir do percurso histórico, a patente de coronel passou aos poucos a ser um meio de diferenciar chefes políticos. Portanto, torna-se importante ressaltar que o coronelismo sempre esteve relacionado ao mandonismo local, por isso, a população rural ficava submetida ao poder privado (cf. JANOTTI, s/d, pp. 20-39). Lucas Procópio é rico, membro da Guarda Nacional e tem orgulho de dizer que está a

³ Na história do Brasil, a Guarda Nacional configurou-se como uma engrenagem de repressão oficial, institucionalizando a participação de latifundiários no governo das cidades, sendo um elemento valioso da elite brasileira (cf. FREDÉRIC, 1991, p. 207).

serviço de Deus, mas o seu interlocutor, o Irmão Juvêncio, define o que o coronel valoriza: “O senhor no fundo, embora diga o contrário, valoriza a vida terrena (...)” (DOURADO, 2002, p. 39). Assim, pode-se dizer que o eremita está, na narrativa, para fortalecer a imagem de Lucas como a de um homem rico que deseja a todo custo conservar os privilégios de sua classe. A soberania social de Procópio também se faz presente na história a partir da referência a sua formação escolar, ao afirmá-la ao Irmão Juvêncio:

Que bonito Vossa Senhoria sabe falar! É fruto de muito estudo, de muita meditação, disse Lucas Procópio. Estudei no Seminário de Mariana, e embora não tenha recebido o sacramento da ordem, cheguei a receber os primeiros votos (DOURADO, 2002, p. 39).

Como é rico, foi-lhe possibilitado estudar. Além disso, vale ressaltar que a formação do personagem foi direcionada pela instituição católica, o que reforça a influência da igreja na realidade dos séculos passados. Enfatizando tal aspecto, Lucas Procópio relembra o tempo em que foi coroinha: “Se lembrou dele menino, fora coroinha. Que bom bater matraca nas procissões de sexta-feira santa. A Verônica, sempre dona Elvira, cantava desenrolando o pano com a face de Jesus estampada” (DOURADO, 2002, p. 79). Sendo assim, a igreja católica está presente tanto na vida dos ricos, representados por Lucas Procópio, como, na dos pobres.

Se o nome é aquilo que, em primeira instância, caracteriza o sujeito enquanto uma individualidade social, essa condição parece ser negada a Pedro Chaves, quando Lucas Procópio refere-se a respeito dele para o Irmão Juvêncio: “Não é má pessoa, disse Lucas Procópio se esquecendo de dizer o nome do seu antigo capataz; só tem mau gênio. Que Deus então o torne um cordeirinho, disse o irmão Juvêncio” (DOURADO, 2002, p. 41). Logo, Pedro Chaves é simplesmente o “desclassificado”, aquele sem lugar na sociedade dos ricos, ao qual apenas resta prestar serviços para a elite e receber o que lhe oferecem como pagamento. Em determinado momento da conversa entre Lucas e Juvêncio, este percebe a ausência de Pedro Chaves e afirma não ter reparado direito no rosto do antigo feitor; Jerônimo, que estava por perto, faz um comentário. Lucas Procópio, imediatamente, ao ouvir, não gosta e chama a atenção do ex-cativo:

Não reparei na cara dele, disse Juvêncio, não vi os seus olhos, não sei o que se passa com ele. O mesmo que se passa com o demo, com o cão! grunhiu Jerônimo. Lucas Procópio não gostou do atrevimento de Jerônimo, lhe chamou a atenção (DOURADO, 2002, p. 40).

O ex-cativo obedece e se cala. Assim, a falta de lugar dele, enquanto sujeito, é materializada, na narrativa, através das falas de Lucas Procópio, que, inclusive, pede para o Irmão rezar para Jerônimo se conservar no lugar em que está. Sendo assim, ele solicita o auxílio para a figura religiosa manter o estado das relações sociais, que conservam os indivíduos na situação de sujeição, como é observado no trecho a seguir: “Reze por Jerônimo também, disse Lucas Procópio. Que Deus faça com que ele reconheça o seu lugar” (DOURADO, 2002, p. 41). Desse modo, apesar de alforriado, Jerônimo não possui uma condição de vida melhor do que a de antes e permanece na situação de exclusão social. Para Lucas, o alforriado, ao dirigir-se ao religioso e participar da conversa, estava burlando uma norma social. Logo, ao que está na situação de opressão, também lhe é negada a participação no espaço do diálogo e da convivência entre os homens brancos, sendo essa mais uma das formas a representar a marginalidade à qual estavam submetidos os que exerceram o papel de escravizados na realidade brasileira.

Quando Irmão Juvêncio vai embora, Lucas Procópio doa-lhe uma grande quantidade de dinheiro, fato a impressionar o eremita sobre o alto poder aquisitivo do coronel. Por conseguinte, o contato entre Lucas e Juvêncio enfatiza na construção narrativa a condição econômica e social de Lucas Procópio, que se opõe à história de vida dos demais personagens da primeira parte: “É capaz da gente um dia de novo se encontrar. Leve isto, disse Lucas Procópio lhe jogando uma bolsinha de dinheiro. A esmola foi tão grande, em esterlinos, e não pedida, que irmão Juvêncio arregalou os olhos”. (DOURADO, 2002, p. 40). A partir dos aspectos abordados, o caminho trilhado pelos personagens é repleto de imagens a confrontarem a posição social ocupada por eles e o passado passa a simbolizar um papel fundamental, na medida em que ele é o construtor do que se mostra como realidade no presente da narrativa.

1.2. O passado dos personagens

Ao longo do romance, é apresentado o passado dos três personagens centrais da primeira parte do livro. O leitor vem a saber da vida pregressa deles ou a partir das memórias dos seres ficcionais ou através da fala do narrador onisciente. Após a morte do pai, Lucas manteve por pouco tempo as lavras e a Fazenda do Chá Cheiroso, em Ouro Preto. Não precisava trabalhar, era rico, o que lhe garantia total comodidade. A referência à elegância do pai no retrato admirado por ele colabora para a conformação social da família Honório Cota: “Um homem bonito, elegante, se cuidava muito. De sobrecasaca, todo empinado e duro no retrato estudado. A gravata larga no colarinho de ponta virada” (DOURADO, 2002, p. 84). Entre os retratos admirados por Procópio está também o de sua noiva, que morrera vítima de tuberculose. A moça aparece na fotografia com um camafeu, o que funciona como índice da classe social da personagem: “Francisca Rosa, sua noiva, morrera tísica. Uma presença distinta, não era bonita; por isso a razão de gostar tanto de joias e camafeus preciosos? Aquele camafeu enorme ali no retrato” (DOURADO, 2002, p. 86). Por isso, o gosto de ver retratos associa-se à preservação da tradição, tão valorizada por Lucas Procópio, quem percebe isso é o feitor: “Que mania de gente antiga e de antigório tem esse maluco do meu patrão, disse Pedro Chaves vendo Lucas Procópio interessado em folhear vagarosamente um álbum de retratos” (DOURADO, 2002, p. 83). A referência às fotografias também aparece no álbum que expressa ostentação. Elas são representantes da história do passado rico da família Honório Cota:

Lucas Procópio se voltou para o álbum de retratos. Era um álbum todo aparelhado de prata, desses com fecho. De couro trabalhado, cheio de desenhos, um brasão estampado no centro. Tinha sido do pai, do velho Mateus Romeiro Cota, português do Minho (DOURADO, 2002, p. 84).

O brasão simbolicamente representa a família e ele está lá na capa do álbum, marcando a importância dos Cota: a família detentora de um emblema, que o distingue das demais. Assim, ao mencionar o passado do personagem, o narrador

fortalece a configuração da classe social à qual Lucas pertence. Os privilégios proporcionados pela riqueza dele são enfatizados pela voz narrativa, como pode ser notado a seguir: “Tinha o suficiente para viver com conforto e desfrutar o chamado ócio com dignidade” (DOURADO, 2002, p. 36). O destaque social da família do personagem está presente também na referência ao sobrado (estratégia semelhante à utilizada em *Ópera dos mortos*): “A mãe morta, ele vivia que nem assombração pela casa. A noite inteirinha, o sobrado levitando” (DOURADO, 2002, p. 48). Como não administrou bem o dinheiro, após algum tempo da morte da figura materna, Lucas fica numa difícil situação financeira, até que descobre papéis que indicavam a fazenda do Capão Florido como propriedade de sua família e, além disso, encontra também ouro escondido do fisco, o que lhe garante a conservação do seu ócio. O pai e o avô dele exploraram a mineração e um deles foi sonegador de impostos, origem das barras encontradas. O personagem desconhecia esses bens da família e apenas, por acaso, descobre a riqueza escondida: “Só soube do acontecido quando, indo por acaso ao porão, viu a terra toda remexida, feito uma cova. Uma canastra cheia de barras de ouro lavrado escondidas dos olhos fiscais. Do pai ou do avô, um deles, mineiros sonegadores” (DOURADO, 2002, p. 50). Na história mineira, muitos exploradores do ouro, para não pagarem os tributos, escondiam o ouro. É isso o que fizeram os ancestrais de Lucas Procópio: enterraram um baú repleto do metal precioso com o objetivo de burlar a fiscalização. Esse cenário mineiro, representado na narrativa em estudo, gerou no Brasil a maior intervenção regulamentadora da Coroa, tendo em vista a arrecadação de tributos e também a redução dos contrabandos (FAUSTO, 2009, pp. 99-100). Assim, os detentores do acúmulo de bens materiais trazem na história a ilegalidade de sua fortuna, que se contrasta com a vida regada pela miséria e fome dos outros dois personagens, presentes na primeira parte do romance, Jerônimo e Pedro Chaves. Por conseguinte, além do patrimônio acumulado pela família, Lucas Procópio carrega consigo os meios ilícitos utilizados por seus antecedentes, para aumentarem os bens e os conservarem.

Assim, os ancestrais de Lucas enriqueceram fraudando a lei, ocultando o ouro. Nesse sentido, a canastra traz a simbologia do passado guardado, da riqueza acumulada pelos ricos e concentrada nas mãos deles. Como índice de marca social, também está presente, na narrativa, a joia de ouro dependurada no pescoço de Lucas Procópio com o retrato da mãe, sendo a última coisa que faltava a ser vendida para garantia do sustento do homem, antes de ele encontrar a fortuna

deixada pelo pai e avô. No entanto, ele hesita em vender a joia. Assim, a manutenção do trancelim de ouro com ele, registra o desejo do personagem de conservar a tradição familiar, entendendo isso, como a riqueza, uma vez que a história da família está simbolicamente protegida na joia que ele carrega no pescoço com a imagem materna:

Só uma memória de ouro, agora sua única joia, dependurada no pescoço por um cordão de bota. O trancelim de ouro, última coisa a ser vendida, pra comprar de comer. Dentro da memória de ouro, do tamanho de um dobrão, um retrato. Uma perfeição, sinhá Alexandrina cuspidada e escarrada, posando riso (DOURADO, 2002, p. 49).

Os desvarios do coronel já se iniciam na cidade de Ouro Preto, onde morava, quando começa a aparecer vestido com roupas antigas. Devido ao destaque da situação financeira do homem e o estado das vestimentas que ele passa a usar, o narrador faz um comentário, para enfatizar a contradição entre ricos e pobres, ao mencionar o fato de não caber a um homem da classe social de Lucas Procópio andar vestido da forma como se apresentava, o que passou a chamar a atenção dos moradores da cidade: “A gente de Ouro Preto se babava de ver. Nunca se vira coisa igual num homem de tanta posse. Mania de gente pobre não tem maior importância; num homem rico e distinto, dá dó” (DOURADO, 2002, p. 58). No início da loucura de Lucas, quando ele começa a sair de casa vestido com a roupa do avô, a população, devido à riqueza do personagem, se compadece por ele; no entanto, ao dizer que, se fosse uma pessoa pobre que estivesse vestida de forma semelhante, ninguém se importaria, o narrador enfatiza que, enquanto a riqueza traz o destaque social, a pobreza é produtora da insignificância do indivíduo para a sociedade da qual ele faz parte. Paradoxalmente, a voz narrativa, apesar de representar alguém da população, não estabelece relação de reciprocidade com as pessoas pobres que, devido às consequências da miséria, na história de vida, andam maltrapilhas, por exemplo. Ora o narrador toma partido do membro da elite, ora compadece-se do povo e demonstra consciência das consequências da opressão para a população pobre. Essa oscilação gera contradições ao longo do texto e acaba, de certa maneira, comprometendo a arquitetura do romance. A referência à loucura do personagem

demonstra a diferença entre o modo como o indivíduo pobre e o rico são tratados na sociedade. Essa estratégia define a estrutura de uma voz problemática, pois não deixa de ser uma exaltação da personagem pela “volubilidade” (termo de Roberto de Schwarz ao analisar *Brás Cubas*: 2012, p. 177) do narrador, na medida em que ele toma partido e se compadece do homem representante da elite e, em contrapartida, despreza os que pertencem ao povo.

A menção com relação à diferença entre o saber cultural de Lucas e o do povo de Ouro Preto também está presente na voz do narrador coletivo, ao comentar sobre o passado do personagem e afirmar que o latifundiário se propunha a ensinar as pessoas da cidade; no entanto, nesse ponto, emerge um tom irônico do texto, quando a voz narrativa cita o fato de Procópio ter a boa vontade de ensinar, apenas para possuir ouvintes capazes de entender o que ele declamava. Por conseguinte, se o trecho sobre o início da loucura do personagem apresenta uma significação contraditória, o comentário da voz narrativa sobre a intenção de Lucas em ensinar a população deixa clara a visão do narrador ao mencionar que Procópio não ensinava as pessoas com o intuito de ajudá-las, mas, sim, para ter uma plateia que reproduzisse o que ele transmitia, algo, portanto, a demonstrar uma intenção distante de qualquer preocupação social, mas baseada em interesses pessoais, que podem ser entendidos, como interesses de sua classe. O que ele deseja, é justamente que as pessoas bebam de sua ideologia e, dessa forma, a manutenção da engrenagem social, acaba sendo garantida. Isso pode ser observado no trecho a seguir:

Escrever ele escrevia muito bem, com elegância e estilo, diziam os entendidos. Conhecia bem latim e de puro prazer e vocação pedagógica dava lições gratuitas a quem quisesse aprender a língua. Na verdade se maldava (sempre tem gente assim) e se dizia ele desasna uns mais esforçados na língua do Lácio só pra ter uma audiência pros versos de Virgílio (DOURADO, 2002, pp. 58-9).

Lucas estudou e não trabalha, pois é herdeiro de uma enorme fortuna. O que ele deseja é perpetuar, além da riqueza, o passado herdado, tendo em vista as relações de classe a lhe conferirem o lugar daquele que está no topo da pirâmide social. Dentro desse contexto, como podia se dar ao luxo de nada fazer, sai pelo

sertão mineiro, declamando poemas e acompanhado dos dois homens que lhe prestam serviços, Jerônimo e Pedro Chaves. Logo, os três indivíduos juntos resumem a sociedade brasileira do século XIX e as relações que dela advém. O antagonismo de classe está aí corporificado e a tensão social presente nos interesses diversos de cada um deles. Assim como Brás Cubas, Lucas é o homem rico criado com as mordomias possibilitadas pela sua condição social. Os dois personagens vivem no ócio e, por isso, lhes são permitidas estripulias. Vivendo em uma sociedade escravista, representam a crueldade dos senhores que são proprietários de cativos e permitem a violência, além de produzirem a exclusão e a falta de espaço dos desprivilegiados.

No contexto narrativo, a presença de Jerônimo ao lado de Procópio origina-se após um episódio ocorrido nas lavras. O cativo, muito cansado, para de trabalhar, não se importando com as consequências de sua ação. Pedro Chaves ia chicoteá-lo, mas Lucas não deixa o castigo acontecer. Jerônimo, revoltado, cospe no homem, que, admirado pelo gesto do rapaz, o declara escudeiro, assim como Sancho Pança era o escudeiro de Dom Quixote: “Pois ele disse você fica de meu escudeiro, como se cavaleiro eu fosse” (DOURADO, 2002, p. 57). Nesse momento, simbolicamente, inicia-se a lealdade e sujeição de Jerônimo com relação àquele que o oprime. Assim, a insubordinação e o ódio do cativo transformam-se em relação de fidelidade. É como se o escravizado tivesse que ser eternamente grato a Lucas, como se este tivesse lhe feito um favor, por não tê-lo deixado apanhar e, por isso, acaba venerando o “dono”, transformado, em patrão. Logo, há uma postura de total submissão de Jerônimo a Lucas e é justamente essa oposição entre o homem escravizado e o senhor que fornece consistência para a matéria do romance. Apesar de a rebeldia transformar-se em relação de lealdade do cativo a Lucas, isso não mudará a condição social do personagem, que, durante toda a narrativa, continua a sofrer as consequências desfavoráveis, ao serem consideradas as relações de classe. Na medida em que o leitor percebe as necessidades do cativo, compreende que o comportamento de Jerônimo corresponde ao modo encontrado por ele, para sobreviver em meio às circunstâncias tão adversas em que vive (cf. SCHWARZ, 1997, p. 20).

Jerônimo era a forma como era chamado em terras brasileiras. Seu nome era outro, Omoro Binte, homem trazido da África, para a realização de trabalhos forçados: “(...) Jerônimo, nome cristão como era conhecido, Omoro Binte na língua

iorubá, filho de Kajali Binte, rei da sua miserável, humilhada tribo, para sempre no coração” (DOURADO, 2002, p. 28). Na sua trajetória de cativo, até seu nome fica apenas na lembrança: “Se lembrou dos tempos antigórios, os idos. Quando eu me chamava, me chamo Omoro Binte” (DOURADO, 2002, p. 29). Assim, a troca do nome expressa simbolicamente a dominação exercida pelos brancos sobre os que aqui foram transformados em mãos de obra e privados de liberdade, representando, portanto, a negação da identidade do sujeito. A repressão caracterizada pelo confisco da identidade dos cativos também é exercida pela igreja católica, que auxilia na conservação da estrutura da sociedade mineira do período estudado. Nesse contexto, paciência, resignação e obediência eram os ensinamentos dos padres aos cativos (cf. COSTA, 2010, p. 293). A influência católica nas crenças dos escravizados se materializa no texto em estudo, sendo esse mais um dos elementos a colaborar para a perda da identidade africana do personagem: “Eles cultuavam os deuses dos elementos, que nada tinham a ver com os santos da igreja católica, que iam aos poucos vencendo os pretos levados cativos” (DOURADO, 2002, p. 29). Assim, tudo o que caracteriza um indivíduo é tirado dos negros escravizados, que são transformados na esfera de objetos e destituídos de sua condição humana, para a manutenção da classe dominante no poder. As crenças dos africanos são escamoteadas, para o favorecimento do processo de dominação, cujo objetivo era ter mão de obra para a conservação e ampliação da riqueza dos proprietários. É essa dimensão social que está representada em *Lucas Procópio*, através da construção dos personagens e das relações presentes na narrativa com relação às lembranças deles. Em virtude do contexto de violação total da identidade humana dos negros, que foram transformados em cativos, Jerônimo relembra o passado distante. Como sua condição de sujeito protagonista de sua própria história lhe é negada no espaço físico e social do qual faz parte, a única opção é um recuo na temporalidade para a inserção no ambiente do qual foi tirado através da violência. Omoro Binte foi raptado quando tinha vinte anos e trazido para o Brasil e, nesse momento, a história de sua vida é transformada. Considerando-se tais aspectos, a memória exerce o papel de possibilitar ao personagem a ocupação de um espaço físico onde um posto de destaque lhe pertencia: o de filho de rei, o que entra em confronto com a condição dele como cativo em terras brasileiras.

Sentado no trono, Kajali Binte (referência ao pai de Jerônimo) vestido de rei, a roupagem de gala: a própria pessoa de Deus. Tinha nos ombros o manto coberto de penas de pássaros; nos braços e no pescoço os signos da realeza e do poder (...). E tudo lhe foi roubado. Tinha vinte anos e podia suceder o pai (DOURADO, 2002, pp. 29-30).

Na África, ficaram a noiva, o genitor, a família e os sonhos dele com relação a ter uma vida feliz. Logo, tudo lhe foi confiscado no passado: o nome, a liberdade, a futura esposa, a posição de rei na sociedade da qual fazia parte. Até mesmo a língua iorubá fica para trás e também não sabe direito o português. Seu discurso é a algaravia que ele representa. Perdida está sua identidade e também, sem lugar na sociedade dos brancos. Tudo ficou perdido no passado de sua história individual e sem possibilidade de recuperação do que permaneceu no outro continente. No processo de dominação absoluta sofrida por Jerônimo, só mesmo as lembranças que o personagem traz consigo são de sua posse, nesse sentido, a rememoração do passado, no espaço físico e social ao qual passa a pertencer, torna-se a única forma de sua afirmação, o que se observa no trecho a seguir em que o personagem ouve o patrão e lembra-se de sua vida pregressa: “(...) ele pensava certamente no antigo amor, na noiva escolhida para ele pelo velho rei Kajali Binte. Esperava por ele? Ainda pensaria nele? Por onde andaria o pensamento do prometido amor, da prometida princesa que não foi?” (DOURADO, 2002, p. 60).

Como cativo, Jerônimo teve a intenção de fuga, fato não realizado na vida dele. Assim, as memórias do personagem abrigam também o desejo que esteve presente no tempo em que apanhava do capataz de Lucas Procópio, pois o refúgio em um quilombo seria o único modo de tentar recobrar o protagonismo da própria história. O trabalho forçado ao qual era submetido transformar-se-ia em vingança pessoal. A imagem construída do personagem pelo narrador onisciente é a de alguém que não via na união com os que estavam na mesma condição de opressão que ele a possibilidade de resistência. No passado, a possibilidade do refúgio a um quilombo era vista como uma alternativa para executar o revide com relação àqueles que lhe deram as chibatadas. Mesmo se se unisse com outros cativos fugidos, era a vingança a quem lhe espancou que ele desejava. O processo de dominação do qual ele é vítima parece ter alcançado o pleno objetivo, visto que o personagem não vê o seu real opressor e, portanto, não apresenta, assim, nenhuma consciência de

classe. O seu desejo é matar quem lhe espancava: “Nunca conseguiu fugir. O ideal na vida, ser quilombola. No seu quilombo não ia ser manso, trabalhador. Queria assaltar branco na estrada, matar quem tanto preto matou. Nunca foi um preto ladino, mesmo depois de forro” (DOURADO, 2002, p. 54). Ainda no contexto de suas lembranças como cativo, está a fúria que sente por Pedro Chaves, seu capataz nas terras do pai de Lucas:

Bicho ruim estava ali. Nas lavras de siô Mateus Romeiro Cota era assim. Feitorava com ódio, não houve nunca mansidão nos olhos dele. Quando via um escravo todo lanhado, as feridas sangrando, ele ainda por cima jogava salmoura. Na pele a cicatriz podia envelhecer, mesmo sumir. Na alma ela está sempre novinha em folha (DOURADO, 2002, pp. 53-4). / Por que esse ódio de morte a Pedro Chaves, perguntou Lucas Procópio. Sinhô já viu de perto alguém levar chibatada no lombo? (...) Mas isso já faz tanto tempo, devia esquecer, dar o perdão, disse Lucas Procópio. É o que Deus comanda (p. 55).

Nas memórias do personagem estão os espancamentos que recebeu de Pedro Chaves. A partir das lembranças de Jerônimo, o conselho de Lucas Procópio ao ex-cativo, é gerador do seguinte questionamento: Deus comanda o perdão, ou a imagem Dele é usada na fala do latifundiário para justificar as chibatadas recebidas por Jerônimo e dirimi-lo da própria culpa? Nesse sentido, o tom irônico percorre a narrativa a partir do fato de Jerônimo em nenhum momento associar o que sofreu à imagem de Lucas Procópio, mas acoplá-la unicamente ao feitor Pedro Chaves. Enquanto, o personagem representa o cativo que não conseguiu fugir e que, depois de alforriado, passa a seguir o patrão, Chaves é o homem branco pobre, também sem lugar na sociedade. Jerônimo odeia o feitor, no entanto, não consegue perceber que tanto ele como o capataz são vítimas de uma estrutura social dominada pelos “donos do poder”, expressão de Raymundo Faoro (2004). Devido à sua alienação, o ex-cativo não tem a consciência de que, se ele apanhava, era porque o patrão dava ordens ao feitor e, por isso, Lucas é o real responsável pela violência que sofria⁴. No

⁴ No sistema de escravidão instaurado no Brasil colonial, quando as recomendações aos cativos não geravam resultado, recorria-se à palmatória, ao tronco, aos vários tipos de chicotes e açoites. O açoite e a palmatória constituíam pena disciplinar comum, reconhecida e autorizada pela legislação (cf. COSTA, 2010, p. 294).

contexto do romance, Jerônimo representa aquele a sofrer a violência legitimada pelo contexto histórico do escravismo, cuja legislação autorizava a perversidade do espancamento.

No curso da história, o leitor passa a saber sobre o passado do capataz também a partir da simbiose entre a fala do narrador e as lembranças do personagem. Seu pai, Romão Chaves, conseguiu um tanto de riqueza nos tempos áureos, porém perdeu o que acumulou, sendo uma das vítimas do período denominado de “decadência” do ouro. O menino, o caçula da família, fora deixado sozinho na igreja, devido à miséria em que a família ficou, o que gerou muita mágoa e muito ódio em Pedro Chaves. Esse episódio marca a brutalidade criada no período da decadência do ouro, em que a própria mãe abandona o filho pequeno na igreja. Para complementar o circuito de terror gerado em Minas Gerais, no período da escassez do ouro, o narrador menciona a fome que rondava a criança. O sacristão encontra o menino assustado no banco do templo católico e pergunta-lhe se quer comer. Como resposta, Pedro diz: “Faz um tempão que eu não como “ (DOURADO, 2002, p. 33). Assim, o cenário da sociedade brasileira do século XIX é completado com a história do feitor, cuja imagem representa os “desclassificados do ouro”. O sofrimento pelo qual o menino passou na infância é demarcado pelo ódio que ele passa a sentir pela mãe, que o abandonou: “Na mais funda escuridão ele gritava inutilmente por ela, ela devia estar longe. À mãe nunca perdoaria” (DOURADO, 2002, p. 33). Pedro Chaves, ao ser encontrado pelo sacristão, é levado para casa do homem. A esposa aceitou a criança, pois o padre falou com a mulher do sacristão, mas o menino não foi criado como filho, era um intruso no seio familiar. Assim, a criança cresce sem amor, sem o carinho de ninguém, fazendo os serviços de casa: “Um estranho na família, ela fazia uma grande diferença entre os filhos e Pedro, um enjeitado. (...) Os seus filhos iam para a escola, o enjeitado ficava em casa fazendo trabalhos caseiros, às vezes pesados demais para a sua idade” (DOURADO, 2002, p. 34). Vivendo na casa do sacristão, torna-se coroinha. A partir do contato com os membros da igreja, já percebe que a vestimenta e os objetos que o indivíduo traz consigo são formas de separação social: “Também ele todo emproado na sua vestimenta de bispo. Sem mesmo ninguém pedir ele esticava o anelão pro beijo” (DOURADO, 2002, p. 47). Nesse universo ao qual foi inserido, avesso a qualquer manifestação de acolhimento, o menino cresce e foge da casa.

Além do sofrimento gerado pelo abandono, pela fome, pela falta de lugar na sociedade dominada pela elite, Pedro Chaves também foi vítima da violência, como pode também ser percebido através das lembranças do personagem, ao referir-se à sinhá Alexandrina, que lhe deu abrigo, quando saiu da casa do sacristão. Assim, a narrativa fortalece a ideia de que o sofrimento vivido por alguém é devolvido para a sociedade. Pedro Chaves apanhou na infância e adolescência e, além disso, traz na bagagem pessoal o acúmulo da miséria, por isso, na vida adulta, reproduz a violência material e a violência afetiva das quais foi vítima. A brutalidade vivenciada na infância pelo personagem está presente na voz do narrador, no trecho abaixo. Além disso, ainda com relação ao mesmo trecho, é importante mencionar que o autor utiliza a letra maiúscula na palavra “igreja”, a fim de simbolizar concretamente a importância dela, no sentido de influência exercida, no período em questão, recurso que se repete em algumas cenas:

Boa mesmo de coque era sinhá Alexandrina. Batia com o nó do dedo grande com força, demais, ficava doendo e soando toda vida, batida de sino ressoando. De pura malvadeza, na Igreja do Pilar, deu com o anelão no coco dele, feriu-o. (...). Ele já bem grandote, como preto dela, nascido na senzala e tornado cria da casa (DOURADO, 2002, pp. 47-8).

Tornando-se homem, continua na condição de inexpressividade social, prestando serviços para os proprietários de lavras. Portanto, Pedro Chaves é a representação do homem pobre, que sofre todas as consequências da situação econômica e social do período do qual faz parte. A violência sofrida é materializada em suas ações, sendo um impulso para trabalhar como feitor, “tratando os escravos como animais” (DOURADO, 2002, p. 35). No universo em que o escravismo garantia aos possuidores das lavras e das terras o direito de posse dos cativos, a violência torna-se institucionalizada, como afirmado, e é materializada nas ações dos capatazes. Nesse cenário em que havia a legitimação da violência, Pedro Chaves nunca foi punido e suas atitudes jamais questionadas ou impedidas. Além de a violência ser legitimada no período de escravidão, ela também se apresenta naturalizada, na voz do personagem:

Nunca conheceu polícia, muito natural o que ele fazia, afinal os pretos tinham os seus donos, Pedro Chaves lhes garantia a propriedade (DOURADO, 2002, p. 35) / Numa sociedade escravista, aquelas coisas eram naturais, outros eram os valores. Sem castigo, como é possível ensinar essa cambada?! dizia Pedro Chaves num ódio incontido. Lucas Procópio dava de ombros (...) (p. 36).

Nos estudos de Roberto Schwarz, são mencionados os elementos da formação da sociedade brasileira: o latifundiário, o escravo e o homem livre, e este, configura-se como o indivíduo dependente. Ele é o agregado, aquele que vive de favor, “o mecanismo através do qual se reproduz uma das grandes classes da sociedade” (SCHWARZ, 2000, p. 16). Tais relações produzem a dependência da pessoa, ao viver à sombra dos proprietários, dos homens ricos. Edu Teruki Otsuka, ao analisar *Memórias de um Sargento de Milícias*, também menciona as relações da sociedade escravocrata, baseadas no favor: “mecanismo básico do clientelismo, representava o principal meio de integração dos livres pobres na ordem escravocrata. De diferentes maneiras e sob variadas formas, direta ou indiretamente, o favor esteve presente em toda a parte, moldando a vida social do país no conjunto” (2016, p. 45). Na história de Dourado, o passado pobre de Chaves traz as marcas daquele que vivia sob o mecanismo do favor. Também fazia parte da vida pregressa de Pedro os assassinatos que cometeu. Assim, sobreposta à imagem do personagem como agregado está o retrato dele como jagunço. Segundo Antonio Candido, o conceito de jaguncismo atrela-se a ideia de prestação de serviço, de mandante e mandatário, sendo típica nas situações de luta política, disputa de famílias ou grupos (cf. CANDIDO, 1995 b, p. 141). Pode-se dizer que o jagunço é aquele que realiza crimes a partir da ordem do patrão e, dessa forma, o crime cometido está protegido devido à classe social do mandante, ficando impune. Sendo assim, Pedro Chaves apresenta semelhança com o papel de jagunço, ao prestar serviços baseados na violência.

O desprezo pela existência humana insere-se no modo como Pedro vê a vida. Ele transborda revolta e violência, estando isso presente em seu pensamento. Quando Lucas pergunta-lhe quem ele havia matado, o feitor responde “Preto não é quem, não é gente. Foi preto que matei, disse Pedro Chaves escondendo parte da verdade” (DOURADO, 2002, p. 32). O mesmo desprezo pela vida dos cativos

aparece em: “A vida de um homem não vale nada, a de um preto nem se fala, a não ser como mercadoria” (DOURADO, 2002, p. 91). Na sequência da história vivida pelo personagem, ele passa a trabalhar para sinhá Margarida e lá comete o primeiro assassinato. Assim o leitor vem a saber quem foi morto por Pedro Chaves. Na casa da mulher mencionada, ele envolve-se com a cativa Eufrásia, esposa de Clarêncio, por isso, o feitor planeja uma cilada para matar o marido dela, quando este saísse da senzala e assim o faz. Ao apresentar o passado de Pedro Chaves, o narrador traz à tona o desprezo pela vida dos escravizados, no século XIX. O capataz assassina um homem, mas a vida do indivíduo não valia nada, devido ao papel social ocupado pela vítima, que era vista apenas como mercadoria. Os fatos presentes no passado do personagem mostram a força destrutiva do escravismo, nas relações humanas: “Desta vez foi um preto, a vida de um preto não valia nada naqueles tempos, mas tinha um preço. Quando escravo e propriedade de alguém, uma propriedade como outra qualquer” (DOURADO, 2002, p. 92). Desse modo, o sentimento de solidariedade não se compactua com a estrutura social formada pela escravidão. Com relação à morte do segundo homem, Pedro Chaves foi levado a júri, porém, como friamente articulou provas, foi inocentado pela diferença de um voto. Assim, a violência cometida pelo personagem está, na narrativa, a fim de registrar a diferença entre o modo como era encarado o assassinato de um branco e o, de um negro. Com relação ao assassinato deste, nem a julgamento Pedro Chaves foi.

Do mesmo modo que Eufrásia traía o esposo, a sinhá Margarida fazia o mesmo. Dessa forma, a traição participa tanto da história de vida da mulher negra, representante das cativas, como da existência da mulher branca, membro da elite. No entanto, apesar de ambas terem vivido situações semelhantes, a maneira como isso é apresentado na narrativa difere totalmente, em razão de o representante da igreja católica ouvir a segunda, através da confissão, e lhe conceder o alívio, para a consciência culpada, e não escutar as confissões da mulher negra, apesar de toda influência exercida pelo catolicismo no processo de dominação dos cativos. Mais uma vez a narrativa mostra a realidade do Brasil escravista apresentando o confronto das imagens tão díspares entre a vida dos elementos que formavam a sociedade daquela época. Assim, ironicamente o narrador demonstra o pensamento de sinhá Margarida com relação à confissão:

De noite, pensava com um certo arrependimento nas injustiças que cometera. (...) Nada melhor do que a Igreja Católica Apostólica Romana para isso, pensava ela. A Igreja era sábia, gostava de dizer o marido. Sabia dar o castigo e o perdão. A instituição do confessionário fora uma invenção de gênio. Nada como a confissão para aliviar um coração pesado de trevas e culpa (DOURADO, 2002, p. 93).

Assim, a Igreja faz parte da realidade vivida pelas pessoas do Brasil colonial, auxiliando na produção da exclusão ou inclusão do indivíduo na sociedade. Nessa medida, o perdão é concedido, conforme as relações sociais nas quais o indivíduo está inserido (cf. SCHWARZ, 2012, p. 68). Margarida é beneficiária da “generosidade” do padre que a absolve do pecado do adultério: “Muito cristã, fazia direitinho o que Nosso Senhor Jesus Cristo mandava, dizia dela padre Gabriel, seu confessor há muitos e muitos anos” (DOURADO, 2002, pp. 93-4). No entanto, a cativa de sinhá Margarida não era merecedora da mesma “benevolência”: “A infeliz escrava não possuía as facilidades e a generosa compreensão do confessionário. Quando preta carecia era porque era safada mesmo” (DOURADO, 2002, p. 94). Podemos, então, dizer que, de forma simétrica, a narrativa apresenta a mesma situação. Dessa maneira, os personagens estão a serviço do narrador que, insiste em construir o confronto das diferenças de classe no Brasil colonial, mostrando, assim, como essas diferenças atuam na sociedade. Dentro desse cenário, a vida remota dos personagens centrais do romance é rememorada por eles ou contada pelo narrador, para o registro da construção das relações humanas no século XIX, que trazia como estrutura social o escravismo a dominá-las.

Depois de trabalhar nos lugares mencionados, Pedro Chaves passa a prestar serviços para o pai de Lucas. A partir de uma vida com tanto sofrimento, Chaves não vê alternativa, para sair da condição de pobreza em que se encontra, a não ser ocupar o lugar da elite: “Gente rica é assim mesmo, qualquer aragem besta faz rir. Também um dia ele seria rico, iam ver” (DOURADO, 2002, p. 48). Enquanto ele e Jerônimo são destituídos da condição de sujeito, o personagem vê a importância do nome para a ocupação de um espaço social privilegiado. Isso é demonstrado, quando ele lembra o modo como seus patrões no passado faziam questão de pronunciar o nome por inteiro: “Lucas Procópio Honório Cota, filho do finado siô

Mateus Romeiro Cota. Gostavam de dizer os nomes por inteiro. A boca cheia soprando importância (...)" (DOURADO, 2002, p. 47). Assim, o nome dos personagens na história ou funciona como meio de apresentar a marginalidade ou a importância social dos indivíduos. Destarte, para ser elite, para configurar-se como gente rica é preciso, além de posses, ter um nome que o distinga socialmente, como sendo pertencente a uma esfera privilegiada da sociedade e é isso o que Pedro Chaves deseja, ter uma história que lhe foi negada, devido à sua pobreza, ao seu abandono, por esse motivo almeja ser Lucas Procópio. Essa intenção aparece em uma fala do latifundiário para Jerônimo com relação a algo que falaram do feitor: "Uma vez alguém me disse Pedro Chaves está querendo lhe roubar o nome, se apossar do que é" (DOURADO, 2002, p. 52). Nesse cenário, ser o outro é garantir uma importância social para a existência, é deixar para trás a falta de lugar no mundo, é dominar os desprivilegiados socialmente. Então, é esse o anseio de Pedro Chaves. Como consequência, na condição de pobreza em que está, tendo junto dele as marcas da violência sofrida, ao longo da vida, será o elemento opositor, a pedra no caminho futuro de Lucas Procópio. Logo, a descrição do passado dos personagens é matéria narrativa a configurar as diferenças entre aqueles que ocupam posições sociais que lhes concedem ou as garantias propiciadas pela condição que possuem na sociedade ou o sofrimento delas advindas.

1.3. A trajetória até Alfenas

Quando Lucas Procópio chega à pequena cidade de Itapecerica, o povo fica eufórico para vê-lo, como se um espetáculo houvesse chegado ao local. O retrato da cidadezinha é o de um lugar em que não acontecem muitas coisas e onde o marasmo impera, por isso, a presença da figura tão inusitada preenche o espaço vazio do local. Desde o início, o narrador deixa claro o modo como o povo da cidade vê Lucas, demonstrando que não o leva a sério: "O povaréu cercou Lucas Procópio, aplaudiu de pura gozação. Há muito não se via tamanha pantomina, espetáculo tal. Cidade pobre de novidades e diversão (...)" (DOURADO, 2002, p. 19). Portanto, o latifundiário é como um ator que entra em cena no palco, mas, no caso dele, ele sobe em um tamborete: "Um homem forte (...) abriu uma clareira no meio da

multidão assanhada, plantando no chão o tamborete, no qual subiu Lucas Procópio Honório Cota” (DOURADO, 2002, p.19). Assim, o objeto, no qual o personagem sobe para discursar, passa a ser um elemento que fortalece a situação hilária da qual Lucas é o protagonista, atribuindo a si mesmo o papel de restaurar as Minas do passado, a partir da declamação de poemas. No trecho citado, o narrador refere-se ao personagem, apresentando-o pelo pomposo nome, diferente de Jerônimo e Pedro Chaves, cujos nomes são até mesmo esquecidos. Na pequena cidade, enquanto a vestimenta de Lucas gera o riso, o discurso do homem envolve a população que passa a admirá-lo. Como Procópio fala do passado, a descrição que o narrador faz do rosto dele, funciona como extensão do conteúdo de suas falas, por isso, sua fisionomia não parece como o de uma pessoa viva: “O rosto de cera, de uma palidez mortal” (DOURADO, 2002, p. 20). O povo, como plateia, assiste ao espetáculo proporcionado por Lucas que, naquele momento, é como uma entidade religiosa aos olhos da população: “E então, (...) a multidão foi silenciando, silenciando, e ele pôde falar. Deve ter sido assim na Palestina, quando Jesus andou por lá (...)” (DOURADO, 2002, p. 20). A partir disso, o povo fica magnetizado pelo fervor do homem, que fala sobre as Minas de antigamente. Depois, Lucas dirige-se à igreja e é acompanhado pelas pessoas. Na porta do espaço religioso, a miséria de um morador de rua entra em contraste com o conteúdo do discurso proferido pelo personagem:

E Lucas Procópio, tendo ao lado o seu escudeiro Jerônimo, foi se dirigindo para a igreja deslavada, suja, o antigo brilho esmaecido. As ervas-de-passarinho, quase arbustos, cresciam nos vãos das telhas, nos beirais, por entre tijolos e pedras, nos pedaços de reboco caído, placas de feridas nas pernas dum esfarrapado (DOURADO, 2002, p. 21).

A partir da descrição presente na citação anterior, o narrador materializa a decadência de Minas, entendida como pobreza, a partir da descrição da igreja e do mendigo. Assim sendo, as pernas doentes de um miserável e o aspecto decadente do espaço religioso simbolizam as marcas dos desastres gerados pela falsa fortuna mineira do período relativo à mineração. Inserido nesse contexto, o homem esfarrapado não ocupa a interioridade da igreja, mas é antes da entrada que ele se

aloja, o que funciona como instrumento de representação da exclusão à qual ele se encontra. O discurso do personagem a enaltecer a riqueza do período da mineração, opõe-se à representação concreta da pobreza, através da presença do mendigo. Assim, as oposições continuaram a fazer parte da arquitetura narrativa. O povo que acompanha Lucas lota o lugar e empurra-o até ao púlpito, para vê-lo e ouvi-lo. A associação da fala dele a um discurso doutrinário é sinalizada pelo soar dos sinos, que, de forma figurada, anuncia acontecimentos importantes, como o “ato de fé” (DOURADO, 2002, p. 22) do personagem: “E Chico Sineiro passou na frente de todos, foi para a sua torre. Os sinos começavam a tocar festivamente, poderosos e redondos, chamando a gente para a nova fé”. (DOURADO, 2002, p. 21). Na igreja, o personagem declama os poemas de Claudio Manuel da Costa (escritor do século XVIII, período correspondente ao apogeu do ouro), entre eles, trechos de *Vila Rica*. O povo, carente de atrações e de soluções, categoriza o personagem na esfera de mensageiro de uma nova era para a cidade, por isso, silencia para ouvi-lo. No entanto, o novo apresentado é a exposição de um passado trilhado com o sangue dos cativos nas minas de ouro e também o gerador da miséria, mas a população não interpreta o discurso do homem e ironicamente aplaude aquele que representa o opressor, o responsável pela pobreza simbolicamente representada pelo mendigo na porta da igreja.

Como visto, na história do Brasil colonial, a igreja representa o conservadorismo, tendo em conta o sentido de manutenção da tradição, por essa razão, a presença dela é tão marcante em *Lucas Procópio*. Na medida em que o discurso do personagem afirma-se como defensor da retomada do passado, para o resgate das relações advindas dele, o discurso no espaço católico colabora para a representação simbólica daquilo que o personagem prega, sendo isso entendido como a valorização do conservadorismo cultivado também pela igreja. Levando-se em consideração que a fé é representativa, entre outras coisas, de esperança, naquele momento, o povo via em Lucas a possibilidade da crença de um mundo melhor, com menos sofrimento, isso sendo entendido como condições sociais mais justas, que, por consequência, colocariam fim à fome, à miséria, como é visto na citação a seguir: “E tudo começou a mudar dentro da gente. As nossas esperanças reviviam com as palavras do profeta da renascença” (DOURADO, 2002, p. 22). Por essa razão, o povo, estimulado pelo discurso do “Cavaleiro da fé” canta, naquele momento, um hino de louvor a Lucas: “Dentro da igreja entupida de povo e mesmo

no adro se cantarolavam hosanas e glória ao senhor. A alegria era tal, as almas acesas de aleluias, a emoção tão forte, que muitos choravam de pura emoção” (DOURADO, 2002, p. 21). É importante notar que o vocabulário empregado pelo narrador está relacionado a expressões próprias da igreja católica, utilizado para enfatizar a importância atribuída pelo povo ao discurso do homem, que o elevou à esfera de santidade: “Ele falava convicto, profetizava a ressurreição da idade áurea (...)” (DOURADO, 2002, p. 22). Em meio à euforia do episódio, Lucas desmaia. Fragilizado, ele é socorrido pelo povo, que o leva à farmácia. Quando desperta, solicita a presença de um padre. “As suas primeiras palavras foram me tragam um padre, os santos, vou morrer!” (DOURADO, 2002, p. 22). A dramaticidade da cena iniciada foi completada. Todos esses fatos apresentam, assim, um tom teatral fortalecido pelas ações de Lucas Procópio. Da mesma forma que o público assiste ao espetáculo de Lucas, o leitor também acompanha o absurdo representado pelo personagem, que declama poemas do século XVIII, para, a partir deles, querer trazer de volta o passado. A teatralidade presente no personagem em questão é mencionada pela narração ao comentar sobre a vestimenta dele: “Um antigo e velhinho mestre regente da casa de ópera disse ele usa essa farda porque tem vocação inata para o palco (...)” (DOURADO, 2002, p. 59). Assim, o modo como a voz narrativa apresenta Procópio transita rapidamente da esfera do sério para o cômico, pois ora a voz narrativa enaltece Lucas, ora faz chacota dele, havendo, portanto, um entrecruzamento de pontos de vista diversos. Afinal, o mesmo público que zombava de Lucas Procópio, o “santifica” também e o personagem é transformado de arauto da esperança de uma vida melhor, para o homem ridicularizado pelo narrador.

A empolgação da cidade com relação ao personagem é tanta que o povo toma a chave do padre, para o homem ter livre acesso à igreja e poder lá discursar: “Se chegou ao desvario de ir todas as tardes à igreja para ver Lucas Procópio falar. Tomaram a chave do padre, ele agora é que dependia da gente se quisesse rezar” (DOURADO, 2002, p. 22). Lucas é o representante da elite, na narrativa, são os valores da classe dominante que ele prega e que deseja impor como verdade para a população de Itapecerica. No romance, ele representa os que possuem os meios de produção material, aos quais estão agregados os meios de produção intelectual. Assim, a declamação de poemas funciona como o meio empregado por Lucas Procópio para propagação ideológica ao povo do que deseja: conservar as relações

sociais das quais faz parte como elemento da classe dominante. De acordo com Marx e Engels, em todas as épocas, “o pensamento daqueles aos quais são negados os meios de produção intelectual, está submetido também à classe *dominante*” (1998, p. 48), que utiliza a produção intelectual, como forma de propagar ideias a fim de exercer a sua dominação. Parece ser justamente isso o que faz o personagem Lucas Procópio no romance de Autran Dourado, tendo em vista a manutenção de sua privilegiada condição econômica e social.

Para a elaboração do poema *Vila Rica* (declamado por Procópio), Cláudio Manuel da Costa busca estímulo nos bandeirantes e na exaltação dos fundadores de diversas cidades da região mineradora, narrando, assim a história da atual Ouro Preto. É de se supor que a declamação dos versos do poeta árcade funcione como uma representação paródica, no romance de Dourado, dos meios de dominação, empregados pelo discurso da elite. Na narrativa, como mencionado, o povo da pequena cidade é muito pobre e simples. Provavelmente, os poemas declamados por Lucas não eram entendidos pela população, que, apesar disso, encantava-se com aquele homem. Isso acontecia, pois, devido à miséria da cidade, o povo se entusiasma ao ouvir sobre o retorno da riqueza, o que trazia esperança para a construção de um futuro mais feliz. Assim, instaura-se o processo de manipulação das massas, visto que o discurso proferido não traz consistência, afinal, o passado que o personagem quer trazer para o presente carrega consigo o sofrimento dos desprivilegiados. Nesse entrecruzamento de temporalidades, o discurso de Lucas Procópio ganha força em Itapecerica:

Magnetizado pelo fervor da sua expressão, o povo no largo começou a solfejar. (...) Do canto alto e poderoso o que se ouvia mesmo era a onda musical, o solfejo. (...) E todos na maior unção se uniam e se fraternizavam no canto monocórdio subindo e descendo, uníssono, sem ritmo, plano, chão: música das esferas celestiais. (DOURADO, 2002, pp. 20-1).

Considerando-se a pobreza das pessoas da cidade, o discurso de Lucas Procópio serve apenas como forma de ideologia, a fim de manter a condição privilegiada do que ele representa na sociedade. Haja vista que a riqueza da mineração não favoreceu a população, mas, pelo contrário, demarcou ainda mais as

diferenças sociais. Pode-se afirmar, então, que o desejo do personagem é mostrar uma realidade fabricada pela classe que ele representa, ocultando, na sua fala, as reais condições sociais daquele momento histórico que anseia trazer para o tempo presente da narrativa⁵. O discurso que Lucas profere não condiz com a veracidade dos fatos. Em virtude dessa realidade fabricada, o povo encanta-se pelas palavras do homem a declamar poemas em cima de um tamborete e depois no púlpito da igreja.

De acordo com José Murilo de Carvalho (cf. 2004, p. 10), o imaginário social é formado por ideologias, alegorias, rituais, mitos, que podem representar interesses, aspirações e medos coletivos. Além disso, se forem bem sucedidos poderão modelar condutas. Ainda segundo o autor mencionado, a manipulação do imaginário social é importante em períodos que se caracterizam pela redefinição de identidades coletivas. Assim, Lucas Procópio utiliza-se da força simbólica de fatos históricos, elevados à imagem de mitos, como, por exemplo, a fundação de Minas (tema presente no poema que declama), para influenciar e comover a população das cidades por onde passa e, também, para tentar afetar e convencer Jerônimo e Pedro Chaves sobre a importância da tarefa que assumiu, ao pregar o retorno dos tempos áureos.

Na sequência da história, quando o povo pega a chave do padre, este, desesperado, busca solucionar o problema com o juiz e com o delegado, por fim, escreve a dom Salvador da Costa, pedindo providências ao governo. Devido à solicitação do pároco, chega a Itapecerica um batalhão imperial armado. Esse fato gera uma disputa entre governistas e republicanos, na pequena cidade, e, por isso, ninguém mais ouvia Lucas Procópio: “Quando parava numa esquina e subia no tamborete, começando a dizer os mais líricos ou heroicos versos, era motivo de chacota” (DOURADO, 2002, p. 24). O discurso anacrônico do personagem torna-se alvo de riso, do mesmo modo que ele, ao chegar à cidade, servia de diversão para a população, em razão da vestimenta que usava. Agora, a euforia do povo é outra, pois não se interessa mais pelos poemas declamados por Lucas, e, graças às novas circunstâncias, se previne com carabinas e espingardas para enfrentar os governistas. Na cidadezinha, vinha agora o desejo da República como possibilidade de transformação social, é o que dizia um panfleto que circulava na pequena

⁵ Através do ocultamento da realidade social, a classe dominante legitima as condições de exploração e dominação, fazendo com que isso pareça justo (cf. CHAUI, 2008, p 24).

Itapecerica: “Hoje somos nós, amanhã será toda a Província e o Brasil. Viva a República!” (DOURADO, 2002, p. 24)⁶. O sistema republicano é visto pelos moradores de Itapecerica, como uma alternativa para uma mudança social (no entanto, o advento do regime republicano não modifica a realidade da nação, o que aparece na segunda parte do romance, em *Um cavaleiro de antigamente* e em *Ópera dos mortos*, que dão continuidade à história da família Honório Cota). No novo cenário, Lucas se incomoda por perder espaço, pois a população da cidadezinha passa, agora, a desejar a implantação do sistema republicano, porque ela acredita que o novo sistema poderá reverter a situação de pobreza em que se encontra: “Só uma pessoa não vivia exaltada em todo o município: o puro, lucidamente louco Lucas Procópio Honório Cota (...)” (DOURADO, 2002, p. 24). O personagem, apesar de não ser mais ouvido pelo povo de Itapecerica, continua a fazer sua pregação para os seus dois empregados, a fim de doutriná-los sobre a importância da volta dos tempos áureos, para Minas Gerais. Ele deseja que os personagens que o acompanham sejam reprodutores dos ideais dele. Além de Jerônimo e Pedro Chaves estarem na dependência financeira do latifundiário, que lhes garante os meios de sobrevivência, também sofrem o processo de dominação através do intuito do homem de fazer com que os dois assimilem aquilo que ele professa como verdade. De fato, a pregação de Procópio apresenta aos dois subalternos o lado da moeda que lhe convém:

Na porta dum rancho, Pedro Chaves de cócoras, Jerônimo encostado na parede, ouviam em silêncio as histórias das muitas Minas Gerais que Lucas Procópio inventava de contar (...). Era essa a sua maneira de ensinar, de doutrinar e catequizar aqueles dois infelizes descrentes da bondade humana (DOURADO, 2002, p. 29).

No comentário do narrador, Jerônimo e Pedro Chaves são “dois infelizes”. Nesse cenário, enquanto seres desprovidos dos meios materiais e culturais, os dois personagens sofrem o processo de dominação, resultado das relações de classe, que produzem o embate entre os seres humanos. Apesar do empenho de Lucas, o

⁶ No contexto nacional, o desejo pelo regime republicano associa-se ao anseio do desenvolvimento da liberdade e da igualdade para ampliação da cidadania, conceito que não fazia parte do regime do Brasil colonial (cf. CARVALHO, 1987, p. 161).

único que se deixa envolver pela voz do patrão é o ex-cativo. Além dos poemas de Claudio Manuel da Costa, Lucas também declama liras de Tomás Antônio Gonzaga para Jerônimo, mas este mal consegue entender o conteúdo do mesmo, conforme afirmação do narrador, do mesmo modo que o povo não entendia o discurso de Procópio: “Embevecido, é capaz de que não entendendo tudo, os olhos de Jerônimo lumeavam” (DOURADO, 2002, p. 60). Dessa maneira, o antigo cativo, apesar de alforriado, continua sob o domínio do patrão. Na sequência textual, quando Lucas Procópio vai contar a Jerônimo a história de *Dom Quixote*, pega o livro de dentro da canastra. Lá no baú estão também os meios de produção intelectual que não pertencem aos desprovidos socialmente: “Lucas Procópio se levantou, foi buscar na canastra o *Dom Quixote*. (...) Voltou e disse aqui está a história dele. Um certo senhor Dom Miguel a escreveu. Jerônimo, vendo uma gravura, disse iche Maria!” (DOURADO, 2002, p. 50). Assim, a expressão “iche Maria” revela o espanto do personagem com relação à imagem vista, tão distante da temporalidade em que vive; no entanto, em nenhum momento, ele se assusta com relação ao discurso de Lucas Procópio, também deslocado do tempo e a favor de uma realidade totalmente adversa para os pobres, como ele, Jerônimo. Dessa forma, o processo de dominação exercido sobre o personagem já está consolidado. Portanto, a canastra guarda a fortuna e os bens culturais, que são manipulados pela classe dominante, como instrumentos de propagação de seus próprios ideais. Em determinado momento da história, Jerônimo, na sua simplicidade, faz uma observação ao ouvir o patrão falar a palavra **etimologia**, assim, a diferença cultural entre os dois materializa-se a partir da linguagem empregada por eles, que passa a também ser elemento representativo do pertencimento a espaços sociais diversos:

Mudando de assunto, o preto disse Nhonhô conhece a história dessa palavra? Não, Lucas Procópio não conhecia. Pois veio de “mandiga”, o nome de uma língua da África, branco é que mudou de direção. Eu não sabia ser essa a etimologia da palavra “mandiga”, disse Lucas Procópio. O quê, perguntou Jerônimo. Origem, nascimento, disse Lucas Procópio caindo em si. (DOURADO, 2002, p. 53).

Em nenhum momento da história, Jerônimo associa toda a violência da qual foi vítima, todo o sofrimento vivido a Lucas Procópio e também não consegue

perceber que a interrupção dos seus próprios sonhos, do jovem de vinte anos, foi produzida por Lucas, o representante da elite branca. Assim, Jerônimo aparece, no romance, como alguém livre da revolta contra o antigo dono e atual patrão (com exceção da cena do romance mencionada no início deste capítulo), apesar da violação de identidade e da violência das quais foi vítima. Na sua alienação, o seu inimigo não era o homem rico a lhe explorar, mas o feitor, que, era tão explorado quanto ele, e que se aproxima da condição que ele próprio tem, enquanto alguém sem dinheiro, sem poder.

Ainda em Itapeceira, a total falta de consciência de Jerônimo está presente em suas memórias ao lembrar-se de Pedro Chaves, como capataz: “Se ainda no cativeiro, com certeza era a chibata, a carabina na mão esquerda, que ele resolvia as coisas. Nem siô Lucas Procópio podia fazer nada por ele, mesmo sendo seu dono” (DOURADO, 2002, p. 56). Logo, no entendimento dele, o responsável pelo sofrimento que passou foi Pedro Chaves. Apesar de toda responsabilidade perante os fatos, Lucas Procópio passa ileso aos olhos do cativo, que apresenta pelo antigo dono e atual patrão, no tempo presente da narrativa, uma afeição, consideração e além de tudo, lealdade. Como Jerônimo não possui consciência do responsável por sua situação, deixa-se encantar pelos poemas declamados pelo opressor, sendo cada vez mais dominado pelos sonhos que não são seus, pelos interesses do homem que representa uma parcela da população a agir em benefício próprio, para assegurar a condição social que possui. Como Jerônimo não sabe ler e escrever, não tem acesso aos bens culturais, resta-lhe apenas, um dia, sonhar em aprender, a partir do que Lucas lhe ensinar:

De onde é que sinhô tira tanta palavra, tanta coisa que sabe? Dos livros, do pensamento, da vida, disse Lucas Procópio / Um dia, numa vila qualquer, pensava Jerônimo, arranjará uma cartilha e uma aritmética, compraria lousa, caderno e demais petrechos de escrevinhação, pediria a sinhô pra ensinar a ele (DOURADO, 2002, p. 53).

Jerônimo, o ex-cativo de Lucas Procópio, mesmo alforriado, acompanha o antigo dono, sendo essa sua única alternativa, em meio ao cenário vivenciado. A lealdade ao patrão, a condição de submissão do homem e o confisco de sua

identidade, são constantemente reforçados, na narrativa, apresentando ao leitor a falta de espaço de Jerônimo para seguir o próprio rumo e se desvencilhar das amarras da escravidão, pois apesar de forro, continua a ser a representação da liberdade cerceada. Apesar do cenário de opressão e da violência ao qual estavam submetidos os escravizados, ironicamente o personagem assimila os desejos do antigo “proprietário”, o representante da elite e seu opressor no romance, que valoriza os tempos áureos aos quais estão associados o escravismo e a violência, fatores que vitimaram Jerônimo. Na sua condição de privação da liberdade, Jerônimo tem até mesmo seu nome confiscado pelos brancos, que exploravam a força de trabalho dos negros, para garantirem a manutenção da estrutura social e o domínio do capital, mas, nem mesmo isso, é levado em consideração pelo ex-cativo, ao demonstrar encantamento pelas palavras do patrão.

Segundo Laura de Mello e Souza (cf. 1986, pp. 28-9), como consequência da diminuição das atividades mineradoras e também por causa dos altos custos sobre a tributação dos escravizados, vários proprietários concederam àqueles a alforria. É justamente nesse cenário que se insere a história de Jerônimo, pois o personagem acompanha Lucas Procópio, porque, na realidade, não tem opção. Portanto, o espaço social presente no romance, demarca a falta de lugar para os que foram vítimas do sistema escravocrata. No Brasil do século XIX, a alforria de negros velhos e doentes gerou, na maior parte das vezes, um grave problema, pois os alforriados não tinham para onde ir, por isso, perambulavam pelas estradas, mendigando a caridade pública. Como não representavam força de trabalho, sua manutenção constituía um encargo oneroso para os proprietários (cf. COSTA, 2010, pp. 288-9). Tendo em vista tal contexto, eram realizadas tentativas para solucionar o problema que persistia. Dentre as buscas de soluções, está o projeto de Cotegipe, apresentado à Câmara dos deputados, que pretendia obrigar os senhores a sustentar e manter os cativos, a quem deram liberdade e que estavam acometidos por alguma doença. Além disso, em 1865, uma lei provincial em São Paulo determinava que todo senhor, dispondo de meios suficientes, ao abandonar seus escravizados doentes, deveria ser multado. Apesar de tais normas, os cativos que conseguiam a alforria eram abandonados e ficavam na dependência da caridade. No romance analisado, Lucas Procópio, após concedê-la a Jerônimo, fornece-lhe os meios para sobrevivência. Se o faz, é porque estava em um momento de loucura e

também por isso, conserva-o a seu lado. Sua ação está totalmente distante de qualquer sentido de consciência social ou de solidariedade.

A condição de marginalidade, na sociedade mineira, no final do século XVIII e no século XIX, para os alforriados é enfatizada a partir da referência à impossibilidade de Jerônimo buscar realizar os próprios sonhos. Como é desprovido de direitos, devido à sua condição social, passa a assimilar os ideais do seu antigo dono, como afirmado, e a intenção inicial de encontrar um quilombo é esquecida. A transferência dos objetivos de Lucas para Jerônimo é enfatizada pela voz de Procópio, ao dizer para Pedro Chaves que este não precisava se inquietar, pois Jerônimo estava junto deles porque desejava: “Você não tem do que se preocupar, disse Lucas Procópio. Ele é alforriado, se está comigo nesta dura empreitada é porque quer. Chegou a largar a família, se convenceu de minha elevada missão” (DOURADO, 2002, p. 25). Assim, a fala do latifundiário reforça a subjugação plena do personagem alforriado, observada pelo próprio opressor. A mesma ideia referente à assimilação dos ideais do proprietário de terras por Jerônimo é mencionada a seguir, quando o narrador volta a expor o pensamento de Lucas com relação ao ex-cativo:

Lucas Procópio olhava embevecido para o outro. Este preto nada tem em comum com o meu passado mineiro de glória, de fausto, e beleza artística, pensava. No entanto se apossou do meu sonho; por contágio, de repente se tornou mineiro, ele que viera de outro continente (DOURADO, 2002, p. 61).

O regime de escravidão se sustenta, evidentemente, pelo exercício da violência e Jerônimo representa no romance a vítima desse sistema cruel, pois assim como Prudêncio, de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, está, na narrativa de Machado de Assis, para demonstrar os aspectos nefastos gerados pela atuação da elite na sociedade brasileira (cf. SCHWARZ, 2012, p. 113), Jerônimo também está, no texto de Autran Dourado, a fim de simbolizar a opressão da qual foram vítimas os escravizados. Assim, pode-se dizer que o modo de Jerônimo agir é semelhante à situação vivida por Prudêncio, que, depois de liberto, desconta, no cativo que comprou, as pancadas recebidas (cf. SCHWARZ, 2012, p. 113). A semelhança ocorre, pois, ao invés de Jerônimo se solidarizar com os seus iguais, reproduz os

valores daquele que lhe oprimiu. Prudêncio, apesar de liberto, tem incorporado os valores da elite e espanca o cativo sob sua guarda e Jerônimo mantém-se fiel ao opressor e aos valores deste (o mesmo acontece com Pedro Chaves, que, enquanto feitor, espancava, sem piedade, os cativos). Através da sujeição à qual se encontra, Omoro Binte passa a incorporar outro sentido para sua identidade, o que materializa a total alienação em que se encontra: “Chegaria um dia a vez da sua nação, ele seria rei, pensava num sincretismo novo do conceito de nação” (DOURADO, 2002, p. 31). Ironicamente, a partir do sincretismo mencionado, o personagem incorpora os ideais da nova nação, que transformou a existência dele em valor de mercado, a partir do aniquilamento de sua condição de sujeito. Afinal, como cativo, era um bem a ser comprado e vendido pelo rico proprietário de terras.

Apesar de vitimado pela escravidão e de toda a violência sofrida, em razão de ter sido escravizado nas terras de Lucas Procópio, Jerônimo admira o homem que lhe privou da liberdade e o colocou nessa condição. Tal situação paradoxal parece ser justamente o eixo estrutural presente no livro em estudo e nos demais romances da trilogia que diz respeito à história da família Honório Cota, pois nos três romances o oprimido repete a voz daquele que o despoja de sua independência e autonomia. Do mesmo modo que Jerônimo, Quiquina, personagem de *Ópera dos mortos*, exerce o mesmo papel que ele, ao também manifestar a plena fidelidade a sua patroa.

Assim sendo, a elite manipula a realidade da temporalidade da qual faz parte para a manutenção de todos os benefícios advindos de sua privilegiada situação econômica e, conseqüentemente, social. Os anseios dela em garantir sua posição na sociedade é algo que se faz presente também na temporalidade atual, uma vez que continua a fazer da exploração humana um meio para aumentar o lucro advindo da mão de obra barata⁷. No romance, é grande a alienação de Jerônimo com relação ao real responsável pela situação a que foi submetido através da escravidão, por isso, ele transfere o ódio pelos brancos ricos, para a figura de Pedro Chaves. É compreensível a atitude do cativo, pois ele concentra no capataz toda a opressão. A total ausência de discernimento do personagem se complementa e se

⁷ Marilena Chauí aborda sobre os meios exercidos pela classe dominante para permanecer no topo da estrutura social. Nas sociedades divididas em classes, em que há uma que domina as outras, a que está no topo da estrutura social, difunde ideais e representações, para legitimar e garantir a sua permanência com relação ao seu poder econômico, social e político (cf. 2008, pp. 23-4).

fortalece, ao longo da construção textual, ao considerar-se a maneira como Jerônimo interpreta os fatos, como se Chaves fosse responsável pela situação à qual os cativos estavam submetidos.

Na narrativa, a contaminação e incorporação dos desejos de Lucas Procópio pelo alforriado se prolifera: “E de repente, enlouquecido da mesma fé do seu antigo amo, agora patrão, Jerônimo disse eu também acredito, um dia as nossas Minas das belezas e da floração podem de novo voltar” (DOURADO, 2002, p. 61). Assim, cada vez mais, no transcorrer da história, a narrativa demonstra a desconstrução do que caracterizaria a identidade de Jerônimo. A falsa relação de reciprocidade é reproduzida a partir do pronome “nossas”, empregado pelo ex-cativo. No entanto, essa farsa na fala do personagem é entendida como a única verdade para ele. E é justamente esse aspecto que constrói o sentido trágico da história de Jerônimo, na medida em que as Minas não refletem para ele o mesmo grau de reciprocidade que tem para com o latifundiário. Essa condição de submissão pode também ser percebida no desfecho referente ao episódio em que o ex-cativo aponta a arma para Pedro Chaves e, nesse momento, Lucas apresenta total domínio sob o antigo escravizado:

E Jerônimo, nome cristão como era conhecido, Omoro Binte na língua iorubá, filho de Kajali Binte, rei da sua miserável, humilhada tribo, para sempre no coração, obedeceu ao comando daqueles olhos fundos, luminosos (DOURADO, 2002, p. 28). / E se eu lhe pedisse em nome da nossa amizade, perguntou Lucas Procópio (...). Os olhos de Lucas Procópio, tão límpidos e puros, Jerônimo foi vagarosamente baixando a arma (pp. 30-1).

A relação entre Jerônimo e Lucas Procópio não era de amizade, mas o rico proprietário de terras utiliza-se desse argumento para convencer o ex-cativo a abaixar a arma e não atirar em Pedro Chaves. A cena é bastante significativa e traz consigo a força da dominação exercida por Lucas. O grande latifundiário traduz a relação entre senhor e escravizado como um elo estabelecido a partir do apreço, da simpatia e da afeição, próprios de um relacionamento amigável. Jerônimo interpreta a expressão “a nossa amizade” como uma forma de expressar a proximidade e a reciprocidade entre ele e aquele a quem devia obediência, enquanto cativo no

passado recente, no entanto, essa reciprocidade não existe, afinal, Jerônimo permanece na sua condição de miséria e subjugação. Assim, a linguagem passa a representar a camuflagem e o mascaramento das relações sociais, escondendo a realidade associada à violência e à prepotência dos senhores das terras e das quais Jerônimo foi vítima. A partir do disfarce criado pelo jogo de palavras, o personagem faz com que o ex-cativo não atire no antigo feitor. A dominação exercida por Lucas Procópio é reiterada pela voz narrativa, ao mencionar o fascínio do homem pela fala do opressor:

Jerônimo ouvia-o de olhos esbugalhados, lhe bebendo as palavras. Lucas Procópio pregava o seu evangelho das Minas Gerais, o renascimento da velha e brilhante civilização do ouro, de repente minguada, se apagou. Jerônimo traduzia para si mesmo aqueles sonhos de grandeza para a sua terra distante, pensando na língua da sua tribo, por ele chamada nação (DOURADO, 2002, p. 29).

O desejo de Lucas de conservar-se no papel de dominação é tão efusivo que ele absolve a ambição que possui, elevando o desejo de acúmulo de riqueza a uma esfera de bem espiritual: “A ambição justa não é pecado, é até valor muito apreciado no céu” (DOURADO, 2002, p. 51). Aí está Jerônimo, aquele que apanhava nas lavras de Lucas, ouvindo o coronel justificar e absolver os próprios pecados, relacionados ao acúmulo de sua riqueza. Ainda com relação aos estudos de Marilena Chauí (2008, p. 82), “ideologia é o resultado da luta de classes e que tem por função esconder a existência dessa luta”. Parece justamente isso o que faz Procópio, ao justificar a ambição dos representantes de sua classe social. Como consequência da alienação do ex-cativo, ele não demonstra nenhuma consciência com relação ao fato de que, se os tempos áureos voltarem, na forma de mineração, ele não será beneficiário disso. Segundo Laura de Mello e Souza, no período correspondente ao século do ouro, as características da real sociedade mineira são invertidas, a riqueza que parece ser de todos, na verdade, é de poucos (cf. 1986, p. 23). Portanto, como a consciência é o resultado do processo social, Jerônimo não estabelece qualquer relação entre a própria situação vivenciada por ele com a dominação exercida por Lucas Procópio.

No romance de Dourado, mais uma vez, a descrição da natureza funciona como um recurso narrativo, aparecendo como extensão do sofrimento já vivido por Jerônimo e por todos os cativos representados por ele na história de Dourado, como é possível ser observado no trecho a seguir: “O sertão com a sua flora adusta, as suas árvores retorcidas, enfezadas, sofridas, solitárias. De vez em quando, no meio do capinzal, surgiu um buriti sozinho, esquecido” (DOURADO, 2002, p. 62). Da mesma forma, Jerônimo está só, distante de sua nação, de sua família, de suas crenças... Prolongando-se o mesmo sentido, o terror gerado através do sistema escravocrata simboliza-se em outra cena que também descreve elementos da natureza. Assim, a descrição que a voz narrativa elabora parece complementar a situação vivenciada por Jerônimo, cujo povo foi atingido pela escravidão. O medo dos peixinhos pode ser visto como uma representação metafórica dos cativos com relação ao que viviam no Brasil:

Na enseada, no leito do lento deslizar da correnteza limpa, seixinhos rolados, verdes musgos nas barrancas; por entre eles dançavam vagarosos, quase imóveis, uns peixinhos de escamas brilhantes, assustados por uma pedra, feito facas luminosas, varavam as águas (DOURADO, 2002, p. 62).

Ainda na cidade em que Lucas faz sucesso, o narrador evidencia o ódio que Pedro Chaves sente por Jerônimo. O espelhamento do sentimento de ambos prolifera-se no texto. Assim, essa opção do autor em registrar a total falta de empatia entre os dois serviçais parece ter uma razão de ser, ao demonstrar que quem colhe o lado perverso da sociedade mineradora são os pobres, enquanto os beneficiários sempre são os membros da elite que absorvem a riqueza da região. É essa circularidade intrínseca nas relações sociais que está implícita nas relações mantidas entre os personagens do romance, o que pode ser observado quando, por exemplo, Lucas Procópio questiona Pedro Chaves, por que continua a acompanhá-lo: “Não, eu vou até o fim, enquanto esse preto safado estiver com vosmecê. Por que você não confia nele, por que lhe tem ódio, se ele nada lhe fez, perguntou uma vez Lucas Procópio. Nada, não sei mais o que eu ia dizer” (DOURADO, 2002, p. 42). O mesmo questionamento é feito a Jerônimo: “Por que você não gosta de Pedro Chaves, tem tanto ódio dele? Jerônimo ficou calado, resmungou qualquer coisa. (...)

É uma sombra, uma força negra e perigosa o que aquele danado tem dentro dele” (DOURADO, 2002, p. 42). Assim, a permanência dos personagens, em Itapecerica, evidencia a falta de solidariedade entre os próprios oprimidos e reforça as intenções do opressor, cuja promessa do futuro é uma farsa da classe dominante.

Quando o Barão das Águas Claras soube da presença de Lucas Procópio na proximidade de sua casa, procura-o para conversar e, em seguida, convida-o para hospedar-se em sua casa. Na apresentação dos dois personagens, fica evidente a importância do nome para as famílias abastadas. O nome da família ilustre, na sociedade patriarcal, funciona como uma forma de proteção e de *status* social, diferenciando os membros dela da família obscura (cf. FREYRE, 2004, p. 156). Assim, a narrativa de Autran Dourado utiliza-se dessas características presentes na sociedade em que impera o patriarcalismo, como um recurso a configurar o espaço social no qual os personagens estão inseridos. Os dois homens, ao se apresentarem, fazem questão de destacar a privilegiada condição social mencionando o nome, sobrenome e os títulos que possuíam:

Eu sou o Barão das Águas Claras, do conselho de Estado, Firmino Albuquerque dos Mares Guia. Dos títulos eu já sabia, disse Lucas Procópio, a graça de Vossa Senhoria é que não. E fazendo um gesto cavalheiresco, disse eu sou Lucas Procópio Honório Cota, coronel da Guarda Nacional. Tenho posses, sou mesmo rico e bem-nascido (DOURADO, 2002, p. 65).

No trecho acima, o título nobiliárquico, na voz do personagem, é destacado pelo emprego da inicial maiúscula, para registrar a importância social que o personagem atribui a si mesmo. Além disso, é interessante observar, na citação, que tanto Lucas, como o barão dizem “eu sou” enfaticamente, construção totalmente diferente das empregadas nas falas de Jerônimo e Pedro Chaves, que, por causa da condição social da qual fazem parte, só apresentam valor a partir da força de trabalho que possuem, sendo-lhes negada a condição de sujeito. Considerando-se que o dinheiro transforma-se em capital quando gera lucro, a força de trabalho dos empregados configura-se como mercadoria adquirida pelo capitalista, para lhe produzir o ganho desejado (cf. HUBERMAN, 2016, pp. 125-6). Lucas Procópio, como grande proprietário de bens, não precisa “ocupar as mãos”, pois tem quem faça o

trabalho, visto ser o dono dos meios de produção (cf. HUBERMN, 2016, p. 126). Assim, enquanto alguns produzem, outros manipulam e consomem a riqueza (cf. SCHWARZ, 1965, p. 159). A construção da imagem de Lucas Procópio é complementada na narrativa, ao ser feita a referência ao modo como o coronel foi recebido pela esposa do barão, que se encanta pela importância do homem: “Como não havia na roça nenhuma espécie de diversão, a chegada de Lucas Procópio foi a maior novidade (...). Ismênia dobrou os joelhos, reverenciava tão grande figura de cavaleiro” (DOURADO, 2002, pp. 65-6). Assim, a imagem cômica de Lucas Procópio é novamente trazida à tona pelo narrador nesta parte da história. Dessa forma, não há um fluxo contínuo que se conserva ao longo da obra tendo em vista a construção do personagem central da primeira parte do livro, por isso, a inconstância do narrador com relação a Procópio funciona como norma do romance. Por conseguinte, o defeito na construção é a regra seguida pelo autor. Ao que parece, Autran Dourado pretende delinear as relações de classe, advindas do período colonial, fase em que imperou o escravismo no Brasil, e assim mostrar criticamente as consequências disso no presente dos personagens e, evidentemente, na realidade que se perpetua a partir disso até a contemporaneidade; no entanto, a oscilação do narrador faz com que o pretendido sentido seja desmantelado pela própria voz narrativa, sendo esse um deslize do autor. O destaque à vestimenta do barão é utilizado pela voz narrativa como mais um índice a demarcar o território social do personagem:

Era um velho bonito, as barbas brancas bem tratadas, se vestia bem; tão elegante no vestir como de maneiras. Quando com a farda verde membro do conselho de estado, se transformava numa figura impressionante, quase etérea, sonhosa (DOURADO, 2002, p. 63).

A imagem de poder do personagem se complementa através da menção aos cativos que possuía e aos homens brancos pobres que lhe prestavam reverência: “Não só a escravaria lhe beijava a mão, mesmo os brancos humildes acorriam à casa-grande da Fazenda do Pinheirinho para lhe prestar menagem”. (DOURADO, 2002, p. 63). Este é o homem rico, proprietário de terra, possuidor, dos meios de produção. Ele é o “dono” de escravizados e os homens brancos pobres, os

desclassificados da esfera social, o reverenciam, expressando uma relação de submissão, de dependência. A condição social do barão também é materializada, no plano da linguagem, quando o narrador descreve-o no primeiro encontro com Lucas: “Quando Firmino parou na soleira da porta, se apoiando na bengala de castão de ouro, Lucas Procópio deu um salto, se aproximou” (DOURADO, 2002, p. 65). Nesse trecho, é importante o destaque ao uso da bengala como símbolo da posição social a que o barão pertence⁸. Complementando a caracterização do personagem, o narrador também menciona a formação cultural privilegiada do barão, assim, da mesma forma que Lucas Procópio possui os meios de produção intelectual, o barão, como classe dominante, também os possui: “Tinha o velho Barão das Águas Claras, na sua Fazenda do Pinheirinho, biblioteca bem escolhida, composta de livros jurídicos, políticos e literários” (DOURADO, 2002, p. 63). Nesse sentido, há uma elaboração paralelística entre a figura de Lucas Procópio e o dono da casa em que ele ficaria hospedado, sendo este, mais um personagem a configurar a elite brasileira do século XIX, na narrativa. Além de o barão ser um homem culto, a esposa dele também era: “A baronesa não lhe ficava atrás. (...) Lia e escrevia corretamente o francês” (DOURADO, 2002, p. 63). Essa imagem se fortalece com a presença do piano. Ismênia toca piano de cauda, instrumento musical, próprio da elite na sociedade patriarcal. No início do século XIX, o perfil da dona de casa vai sendo substituído pelo da mulher menos servil e mais mundana, que aprende a tocar piano e a falar francês (cf. FREYRE, 2004, p. 141). Ismênia, nesse contexto, representa a mulher rica do período em questão na narrativa.

O destaque social do barão e de Ismênia prolonga-se no texto, quando o narrador faz referência ao fato de os dois terem amizade com o imperador, a ponto de viajarem com ele: “(...) e quando uma vez o imperador foi à França, os Barões das Águas Claras foram com ele. Não se deslumbraram com Paris, Paris para eles não era mais novidade. Se encantaram foi com a visita a Victor Hugo, na companhia do imperador” (DOURADO, 2002, p. 63). Portanto, o casal está no texto para, assim como Lucas Procópio, simbolizar a elite e as relações estabelecidas a partir do pertencimento a uma classe social privilegiada. Barões, membros da Guarda

⁸ Alguns senhores da sociedade patriarcal não se separavam nunca da bengala, simbologia da sua hierarquia. De acordo com as leis brasileiras da época, aos negros era proibido utilizar algum objeto semelhante a ela. Tal era a importância das bengalas como símbolo de autoridade e poder, que existiam pessoas para orientar a utilização das mesmas (cf. FREYRE, 2004, pp. 329-330).

Nacional, latifundiários são aqueles que representam uma pequena parcela da sociedade patriarcal, em meio à escravidão e aos homens brancos pobres do século XIX. Enquanto a esposa de Firmino de Albuquerque fala francês, gosta de poemas e toca piano, querendo imitar valores europeus, os cativos estão na senzala, carregando o peso da infelicidade e do sofrimento, para a conservação dos privilégios de uma elite que aceita a miséria alheia, a fim de lhe ser garantido o luxo, o supérfluo e a riqueza. Nesse cenário, as relações humanas são guiadas pelas relações de classe e o escravismo é o meio para a garantia do acesso aos bens materiais e culturais para um grupo reduzido de pessoas. Então, o autor constrói a imagem da elite e a do cativo, para, a partir do confronto, estabelecer a significação.

No contexto da história, a classe dominante simbolizada pelo casal passa a ser objeto de representação paródica, o que pode ser notado na cena em que o comportamento efusivo de Ismênia emerge da situação vivenciada pela moça, ao ouvir Victor Hugo declamar um poema: “E tomado do ânimo e da postura de Zeus, disse um dos seus mais belos poemas. Ismênia não resistiu, lhe caiu aos pés. Confundindo Victor Hugo com Pedro II, disse majestade, sois divino. Foi uma cena grandiosa e ridícula” (DOURADO, 2002, p. 64). A cena é cômica, intencionando o riso, colaborando para expor a superficialidade dos valores da elite brasileira e do provincianismo dos personagens. Se antes o narrador mencionou a posse de bens culturais por parte de Ismênia, agora, ele desconstrói a imagem criada ao apresentar os equívocos da personagem ao ouvir a declamação do poema. No cenário apresentado, Ismênia representa a classe dominante que deseja exibir sua riqueza, seus títulos, sua cultura e o seu pertencimento a uma família de destaque. Lucas Procópio, ao hospedar-se na fazenda do barão, quer fortalecer-se também enquanto elite, para isso, utiliza a vestimenta a fim de impressionar:

Voltada a lucidez sadia, durante o tempo em que se hospedou na casa dos Barões das Águas Claras, se esmerou. Vestia uma sobrecasaca bem talhada. No dedo um solitário de grande quilate, se perfumou dos melhores perfumes mandados colocar no quarto dele por Ismênia (DOURADO, 2002, p. 66).

O cuidado com a vestimenta colabora para a configuração do homem rico, que em dias de festa vestia a sobrecasaca (cf. FREYRE, 2004, pp. 116-7). Bengala,

anel, sobrecasaca são representações de poder ao longo das descrições narrativas. A vestimenta e o cuidado com a aparência passam a ser elementos admirados pelo povo, que representa a voz do narrador coletivo. Na medida em que o primor na aparência gera o deleite aos olhos de quem vê, também funciona como índice de uma realidade mutiladora. Consequentemente, a descrição da vestimenta e elegância são fronteiras a demarcarem espaços sociais, nesse sentido, a violência que o opressor exerce passa a chamar-se estilo. Isso posto, a aparência de integridade é apenas acessível ao opressor, àquele que gera o processo de mutilação (cf. SCHWARZ, 1965, pp. 154-5), sendo ironicamente admirado pelos que são desfavorecidos socialmente. Desse modo, a ferocidade das ações dos senhores fica disfarçada de elegância (cf. SCHWARZ, 1997, p. 39). Na construção narrativa, a relação entre Lucas Procópio e Ismênia completa o sentido cômico mencionado, a partir do modo como são construídas as cenas românticas entre os dois personagens, que mantêm contato físico, apesar da presença do marido a testemunhar o relacionamento da esposa com outro homem na própria casa. As relações estabelecidas pelos elementos pertencentes à classe dominante são matéria de troça para a elaboração textual, em diversos momentos:

(...) os dois se abraçaram e pela primeira vez se beijaram. Tal ardor e ruído fizeram, mal ouviram um pigarro na sala. O barão ouvira e vira tudo, e disse alto já que não respeitam a minha honra, respeitem ao menos os escravos, que estão vendo (DOURADO, 2002, p. 68). Sem se importar com a presença do marido, indiferente ou esquecida do que se passara à tarde na varanda, ela puxou Lucas Procópio pela mão e se puseram a fazer os gestos gentis, a dar os passos lentos do minueto. O barão se levantou do canapé, atirou longe o livro que estava lendo, se recolheu ao quarto (p. 68). / Firmino os surpreendeu mais de uma vez se beijando (p. 69).

No trecho acima, o pedido de respeito aos cativos parece estar fora do contexto, considerando-se o universo escravocrata ao qual pertence a narrativa. Nesse cenário de exclusão e dominação, a fala do personagem fica deslocada, em razão de o respeito aos cativos estar totalmente distanciado das relações estabelecidas no século XIX, baseada no escravismo. No entanto, o barão a profere, pois o que ele deseja é a manutenção das aparências, inclusive para os cativos, que trabalhavam na casa. Na sequência narrativa, são mencionadas as aventuras

amorosas de Ismênia, testemunhadas pelo povo que “ria quando alguém, reconhecendo a mulher de Firmino dos Mares Guia, dizia o barão está de novo com verdes galhos na testa” (DOURADO, 2002, p. 68). Nesse episódio, o título nobiliárquico aparece grafado com letra minúscula, pois a vida do barão é vista com zombaria pelo narrador. A chacota à elite aí representada ocorre não somente em virtude da menção ao riso do povo, mas também, pelo registro do nome e sobrenome do barão pela voz narrativa, ao mencionar a traição da esposa. Enquanto a seriedade demonstrada por Lucas e por Firmino, ao se apresentarem, identificando-se pelo nome por inteiro é utilizada para registrar a importante condição social deles, no trecho citado acima, a menção ao nome completo do personagem é empregada pela voz narrativa, como elemento paródico, quando se refere à traição, afinal, o homem rico serve de zombaria para o povo da cidade. Na sequência textual, a dramaticidade presente em Ismênia na cena a seguir reforça o tom paródico a envolvê-la:

Os dias se passavam e cada dia ela se tornava mais ardorosa e descuidada. Firmino os surpreendeu mais uma vez se beijando. Foi ao quarto, de lá voltou com uma pistola carregada, enfrentou-o. Ismênia teve um gesto de melodramática loucura. Baixou a arma de Lucas Procópio e disse para o marido atire, velho inútil, atire primeiro em mim, se você tem coragem! (DOURADO, 2002, p. 69).

Como sabido, de acordo com Aristóteles, enquanto a tragédia trata dos homens superiores, que são os heróis; na comédia, são os homens inferiores que tendem a ocupar o papel dos protagonistas do enredo. Na primeira parte de *Lucas Procópio*, os representantes da classe dominante, preocupados com a conservação do *status* social, fazem parte do contexto da narrativa, cenário esse pautado nas relações advindas do escravismo e em todas as consequências geradas a partir dessas relações, trazendo como consequência personagens que parecem de certa forma se distanciar de um sentido de superioridade humana. A partir disso, as relações estabelecidas entre eles favorecem o sentido irônico presente no romance.

Dando prosseguimento à história, Ismênia e Lucas Procópio combinaram uma fuga, que aconteceria após um banquete oferecido pelo barão, em homenagem ao hóspede, “o alto dignitário do Império”. Antes de descer para o jantar, no quarto, o

coronel tem alucinações: uma bruxa voa pelo quarto e ele tenta matá-la, depois, foi a vez de aparecer um besouro gigante. Após a presença de tantos personagens em sua fértil imaginação, voltou a ideia de declamar o poema do autor árcade. A sequência narrativa apresenta um tom hilário e a comicidade é completada com Ismênia desmaiando. Todos aguardavam ansiosamente Lucas Procópio, até que ele entra em cena. Novamente, a baronesa, com seu jeito melodramático, aliado à entrada “triumfal” de Lucas, confere à cena um tom teatral. A situação beira ao ridículo. O personagem que há algum tempo havia recuperado a sanidade desce para o jantar vestido com as roupas do século XVIII que eram do seu avô:

Chegou a noite do banquete. Tudo na maior imponência, alguns convidados chegaram a vir nas suas melhores casacas, muitos deles com condecorações (DOURADO, 2002, p. 70). (...) / A porta aberta, Lucas Procópio caminhou em direção à mesa do banquete. Então se viu: / Lucas Procópio vestia a roupa refohuda e colorida que tinha sido do seu avô. Foi um só ui de espanto, ninguém imaginava que aquela fantasmagoria pudesse ocorrer. (...). / Nenhum momento melhor do que este para que a minha mensagem se faça ouvir, começou ele (...). E se pôs a dizer os primeiros versos do poema *Vila Rica*, de Cláudio Manuel da Costa (...). / Tudo um só silêncio, nada se ouvia na sala. (...) Ismênia desesperada. Se dobrou desmaiada sobre a mesa. Um copo de cristal rolou na toalha se espatifando no chão, (pp. 72-3).

Torna-se necessário também destacar no trecho acima a descrição dos convidados para o banquete pomposamente vestidos. É uma festa da elite e para a elite, e o espaço ocupado não se configura como uma tela neutra, mas está indissociavelmente integrado a todas as pessoas, lugares, instituições (cf. SANTOS, 2002, p. 47) Em meio à pobreza que cerca a casa grande e às reais condições da senzala, há os lampadários de cristal: “Os lustres de cristal acesos, aliados ao brilho das mulheres, davam à noite um aspecto feérico” (DOURADO, 2002, p. 71). O espaço físico e a construção dos personagens e de seus objetos materializam o espaço social representativo do luxo e da riqueza, mantidos à base da exploração da escravidão. No contexto narrativo, a personagem Ismênia, em certa medida, apresenta correspondência com Virgília, de *Memórias póstumas de Brás Cubas*. A esposa do barão das Águas Claras, em nenhum momento, demonstra qualquer consciência moral, com relação ao adultério. Beija Lucas em sua própria casa e

combina fugir com ele, como se tudo fosse natural e permitido. A personagem de Machado de Assis, quando propõe ao amante uma casa para eles, deseja arrumar as coisas de forma satisfatória, demonstrando sua indiferença moral. Em Machado, as personagens femininas da elite, correspondentes ao período histórico do qual fazem parte, arrumam as situações às quais estão envolvidas, de forma a obterem satisfações, a ponto de tomarem liberdade com a lei (cf. SCHWARZ, 2012, p. 140). Do mesmo modo que Virgília tenta resolver o seu envolvimento com Brás Cubas, Ismênia também pretende fazer o que lhe convém, indo embora com Procópio. O auge da total falta de pudor da esposa do barão é materializado no banquete que ela realiza para homenagear o amante em sua própria moradia, com o aval do marido. Ainda com relação à personagem de *Memórias póstumas*, Virgília faz questão do bom e do melhor, possibilitados pelas vantagens da favorável situação econômica e social que possui, sendo assim, o brilho mundano faz parte de sua vida de mulher rica (cf. SCHWARZ, 2012, p. 140). Nesse sentido, Ismênia também apresenta semelhanças com relação à personagem de Machado de Assis, pois aprecia o luxo que lhe é possibilitado pelas regalias próprias do mundo da elite, preparando até mesmo um jantar de primeira linha para o amante. O episódio na casa do barão fortalece a imagem da elite. Considerando-se tal sentido, os acompanhantes de Lucas Procópio não aparecem, em nenhum momento, na medida em que o espaço ocupado não condiz com a condição social deles, por isso, eles estão excluídos do contexto narrativo, assim, a ausência deles, nas cenas ocorridas na casa do barão, passam a ser a representação da significação.

Após o desfecho da história de Lucas e Ismênia, o coronel, desolado, retoma o caminho para a Fazenda do Capão Florido, acompanhado de seus dois funcionários. Nesse ponto da narrativa, a natureza novamente é representada como a extensão do interior dos personagens: “O sol perto de se esconder, a tarde esfriava. O céu cinzento, pálido (...)” (DOURADO, 2002, p. 75). Agora Lucas Procópio está triste pelo vexame que passou e por ter perdido a amante, por isso, o céu só poderia ser cinza, sendo elemento a demonstrar a tristeza e frustração do homem. Se na casa do barão tinha lá um banquete para ser deliciado, o representante do povo, o carreiro que Lucas e seus funcionários encontram no caminho à fazenda, come rapadura e bebe cachaça, elementos esses a funcionarem como marcas das diferenças sociais: “Já era noite quando chegaram às Alfenas. Lá,

os três se despediram do menino e do carreiro, que ofereceu rapadura e cachaça” (DOURADO, 2002, p. 75).

Depois do episódio na casa do Barão das Águas Claras, Lucas Procópio dirige-se ao município de Alfenas e, na cidade, hospeda-se em um hotel, onde também serve de deboche para Joca, o dono do estabelecimento, que esconde o riso ao vê-lo vestido de forma tão extravagante, chamando-o de Vossa Senhoria, para zombar do homem. O mesmo estranhamento que Procópio gera na população de Itapecerica, produz também no povo de Alfenas. Quando o coronel solicita um quarto, para o dono do local, este lhe diz que Jerônimo deveria dormir no barracão. Lucas, então, menciona o fato de o homem ser alforriado. Joca, indignado, acha que os demais hóspedes iriam reclamar da presença do ex-cativo. Nesse ponto, a condição de marginalidade à qual estão submetidos os africanos, no período histórico, presente na obra, é expressa, pela voz do proprietário da hospedaria: “Mas os outros hóspedes, o que vão dizer do meu hotel?” (DOURADO, 2002, p. 76). Desse modo, o espaço social de exclusão é representado pela não aceitação de Jerônimo, no espaço físico, próprio dos homens livres. No entanto, para resolver a situação, o coronel menciona a sua própria posição social: “(...) Lucas Procópio abriu um saquinho de camurça e jogou para ele um esterlino de ouro. É para o senhor ficar sabendo com quem está falando” (DOURADO, 2002, p. 76). Identificando-se socialmente e dando dinheiro ao homem, Lucas consegue a inclusão de Jerônimo no espaço físico, onde ela lhe foi negada, devido ao estado de submissão em que o ex-cativo se encontra, mesmo sendo alforriado. Lucas Procópio é rico e pode, inclusive, comprar o direito de permanência de Jerônimo no hotel. A postura de Procópio não simboliza a reciprocidade dele com relação a Jerônimo, mas objetiva demarcar o seu patamar social para o dono do hotel. A oposição entre o espaço social ocupado pelos indivíduos vai sendo delineada ao longo do romance, através do contato de Lucas Procópio com outros personagens que estão a serviço do autor para ajudarem a traçar a posição social do latifundiário, como representante da elite. No hotel, Lucas torna-se um espetáculo para os hóspedes. Assim, a imagem cômica produzida pela vestimenta do século XVIII utilizada por ele é retomada na narrativa:

Quem já tinha almoçado permaneceu sentado, para ver surgir a estapafúrdia figura do coronel Lucas Procópio Honório Cota

(DOURADO, 2002, p. 76). / A rua repleta, que nem dia de reunião política. Soltavam foguetes, a algazarra era geral (...). Lucas Procópio não se fez de rogado (...). De pé no alto da escada de pedra, ele olhou a multidão (...). E sem mais preâmbulo, começou a dizer o canto 1º do poema *Vila Rica* (p. 77).

Se na cidade de Itapeverica ele é levado pelo povo para dentro da igreja, em Alfenas, a população o carrega no colo para conduzi-lo até o coreto e o mesmo discurso é proferido: “Tocada pela emoção que a voz forte, cheia e sonora lhe despertara, a multidão carregou Lucas Procópio nos ombros para o coreto do jardim” (DOURADO, 2002, p. 77). Assim sendo, há uma sintonia entre os acontecimentos envolvendo Procópio nas duas cidades e as ações e construções paralelísticas reiteram o desejo de retorno das relações sociais e econômicas baseadas na mineração. Novamente, há uma oscilação na forma como Lucas Procópio é visto pela população e pelo narrador, passando rapidamente da imagem de um bufão, para a de pessoa respeitada na cidade. O endeusamento do personagem pelo povo do local é representado no plano narrativo a partir da presença dele em uma posição de destaque em relação ao espaço físico ocupado. Sendo assim, o **tamborete**, o **púlpito** e o **coreto** são índices a representarem a diferença social entre Lucas e a população. No alto da escada, Lucas Procópio declama mais de uma vez *Vila Rica* e a população silenciosa ouve o discurso que, certamente, não entende, mas, mesmo assim, presta reverência ao homem desejoso de algo que está muito distante de quaisquer interesses que estejam relacionados aos do povo. Apesar de estar em um novo espaço, Lucas Procópio fascina a população de Alfenas, assim como em Itapeverica. A carência material da população simboliza terra fértil para ele cultivar a sua ideologia. No enalço do discurso de Lucas Procópio, o delegado, representante de uma classe social que está distante da maior parte da população, também se apropria do sentido da fala do personagem e profere o seu discurso a valorizar os tempos áureos. Dentro desse contexto, o delegado explora a ideia de patriotismo, como se o retorno do período da mineração fosse um modo de valorizar a terra natal. Assim, pretende inflar os ânimos e estabelecer uma falsa harmonia entre ele e o povo, a fim de tirar proveito da situação. A inculcação da ideia de civismo, no discurso do delegado, atrela-se ao desejo de mostrar o pertencimento a vínculos comuns, que não fazem parte das relações de classe do período do escravismo. Por conseguinte, o conceito de patriotismo passa a ser utilizado pelos personagens,

como forma de manipulação, ao proferirem ideologias que demonstram os interesses próprios de sua classe social:

Os gloriosos tempos antigos hão de voltar, para o bem da nossa pátria mineira! disse o delegado todo enfático e patriótico (...) (DOURADO, 2002, p. 23). / (...) e ele só declamava poemas patrióticos. Entre outros, preferia a epopeia *Vila Rica*, de Cláudio Manuel da Costa, que assentava muito bem com a farda de gala (p. 59).

Procópio é descrito como “digno e soberano”, pelo narrador, quando pede silêncio para falar, elevando Minas Gerais ao conceito de nação: “Digno e soberano, Lucas Procópio fez um gesto pedindo calma. O silêncio tomou conta da rua, Lucas Procópio ia falar. E ele, erguendo a voz forte e poderosa, disse só a poesia redime a nossa pátria mineira (...)” (DOURADO, 2002, p. 77). Nesse trecho, o narrador enaltece o personagem, destacando a dignidade dele pelo discurso que realiza. No entanto, quando Procópio expressa o discurso patriótico com relação a Minas, ele, paradoxalmente, manifesta a ausência de uma preocupação com a miséria presente na realidade mineira. A fala dele é utilizada para envolver o povo e gerar um falso sentido de unidade entre os interesses da população e os, dos que os proferem. Na fala do personagem sobre a redenção da pátria pela poesia, perpassa também a noção de beletrismo, que, em alguma medida, é a do escritor. Em oposição à seriedade das cenas e à emoção do povo, gerada pela fala de Lucas, o narrador põe em evidência a pantomina das crianças no coreto, para zombar do papel representado pelo latifundiário: “A ideia não era má, podiam fazer uma porção de coisas, brincar de orador de coreto. Foram todos para lá” (DOURADO, 2002, p. 78). A importância atribuída a si mesmo pelo coronel é tanta que até mesmo para as crianças ele se apresenta falando o nome por inteiro e mencionando a sua participação na Guarda Nacional, para deixar evidente sua importância na sociedade: “Eu me chamo Lucas Procópio Honório Cota, coronel da Guarda Nacional” (DOURADO, 2002, p. 80). O disparate da situação se complementa, quando o homem sobe no coreto novamente e fala sobre poesia para os meninos, como se estivesse em um palco, discursando para literatos:

Esquecido do auditório, disse a infância é a poesia do mundo e a poesia é a infância da linguagem artística. Antes da prosa e da escrita, nascera a poesia. Para a felicidade do espírito humano, a poesia é a imaginação ordenada. A imaginação, contrária à razão, é a grande força que ordena o caos e o transforma em poesia. Na infância a memória é sempre vigorosa; mais vigorosa do que ela, só a imaginação feminina (DOURADO, 2002, p. 80).

A citação é bastante significativa, pois claramente há nela um escritor implícito, falando pela voz de Lucas sobre a poesia e a natureza dela. Fica evidente certa identidade entre o autor (ao menos o autor implicado no texto) e a personagem que é seu porta-voz. A verborragia continua na sequência da cena. Evidentemente, o resultado da situação absurda e totalmente sem sentido para as crianças, não poderia ser diferente, por isso, ao iniciar a declamação de poema de sua autoria, é achincalhado pelos pequenos: “Os meninos lhe atiraram pedras. Empurrado e ferido, caído no chão, pisoteado, Lucas Procópio foi salvo por um cavaleiro que por ali passava e expulsou os meninos a chicote” (DOURADO, 2002, p. 81). Rodolfo Prado, homem que socorreu Lucas no coreto, também é rico e possui a maior fazenda de café da região. Com ele também aparece um símbolo de poder e da violência: o chicote. Assim, mais uma vez o narrador utiliza-se dos objetos carregados pelos personagens para inseri-los no espaço da soberania social. O homem ao livrar Lucas das crianças, leva-o à farmácia. Rodolfo Prado acredita que Procópio seja pobre devido às roupas extravagantes que veste e oferece-lhe um terno. O falso Dom Quixote faz referência, então, à própria riqueza, explicando ao homem que se veste daquela forma, por causa da salvação de Minas e da poesia. Novamente, o personagem é motivo de zombaria: “O farmacêutico a custo continha o riso” (DOURADO, 2002, p. 82). Portanto, a inconstância na imagem construída do personagem central, com relação a como ele é visto e interpretado permanece na elaboração narrativa. Ora parece que o narrador está ao lado da elite, aplaudindo o discurso opressor, que se propaga a partir da voz de Lucas, considerando-se a contextualização histórica da qual faz parte, ora parece querer ridicularizá-lo, a fim de censurar a postura do personagem, resultado da ausência de qualquer preocupação com a fratura social.

Após o vexame de Procópio, ao saber da riqueza dele, Rodolfo Prado, fazendeiro e capitalista, convida-o para visitá-lo. O coronel vê o convite com bons olhos, pois assim poderia informar-se sobre a cafeicultura e avalia isso como a possibilidade de ampliar seus domínios, atualizando-se com relação aos novos investimentos econômicos. A convivência com o homem fará Lucas voltar à razão e pensar em se tornar um fazendeiro como ele, deixando de lado a fantasia de “restaurar Minas pela poesia”. Em seguida a esse episódio, Lucas não sai mais pelo sertão a declamar poemas e começa a mudar sua visão perante os fatos, pois percebe que pode conservar sua riqueza, os seus meios de produção material, aproveitando-se do novo momento econômico daquele período histórico.

Ao invés de desejar o retorno do período de mineração, passa a ver que, no tempo presente da narrativa, a riqueza provém do acúmulo de “bois, pastos e de cafezais sem fim” (DOURADO, 2002, p. 88). Como muda o seu entendimento do mundo, ele deixa de ser ridicularizado pela voz narrativa, e a representação de seu papel cômico, desaparece, pois, na realidade, ele percebe que poderá ter outros meios de produção para conservar seu poder econômico, meios mais condizentes com a realidade do tempo presente da narrativa. Como consequência da nova postura do patrão, ironicamente, o antigo cativo pede para Lucas Procópio continuar a peregrinação para tentar, através da poesia, retomar os tempos áureos, entendendo-se, por extensão, como a retomada da escravidão:

Vamos, patrãozinho, fale a esse povo reunido ali no largo da igreja, disse ele uma vez. Você está louco, Jerônimo? Falar o quê? Sobre a poesia e a volta das Minas de antigamente (...). / Jerônimo tentava em vão reacender em Lucas Procópio a chama de Minas (...). O ouro Nhonhô, o brilho de antigamente (DOURADO, 2002, p. 87). / Quando Jerônimo lembrava Lucas Procópio de continuar em direção à Fazenda do Capão Florido, ele se aborrecia. Para quê (...)? E depois, que maneira intrometida a daquele preto se meter na sua vida (...) (pp. 89-90).

No trecho acima, Lucas Procópio irrita-se com Jerônimo quando este lhe diz para reiniciarem a trajetória em direção à Fazenda, o que funciona como forma de representar o fato de que Jerônimo permanece na situação de submissão. Apesar de, no final da primeira parte do romance, Lucas estar mais atualizado com relação

à economia do tempo presente da história, continua a ser o senhor a explorar os que foram cativos, mostrando a sua verdadeira face, ao menosprezá-los enquanto sujeitos, o que funciona como representação de que as relações escravistas não mudaram. Como visto, a fala manipuladora do coronel surtiu efeito no indivíduo mais fragilizado na esfera social, que passou a acreditar na ideologia da elite como verdade plena, disseminada pela voz de Lucas Procópio Honório Cota. Assim, o sentido paradoxal complementa-se com a transformação total de Jerônimo. Conseqüentemente, o ex-cativo é metamorfoseado, ao longo da narrativa, a partir da identidade que lhe é negada, por ser o elemento totalmente subjugado dentro do contexto da escravidão a reproduzir a voz do opressor. Na seqüência do romance, ainda em Alfenas, em um devaneio do alforriado, ele vê o pai, que lhe alerta sobre o perigo que corria, devido à traição ao seu povo, imagem empregada como recurso, pela voz narrativa, para deixar claro que, o que aconteceu com o personagem é o símbolo da manipulação absoluta sofrida por ele. Tal deslealdade pode ser entendida como o fato de Jerônimo ter incorporado uma realidade que não lhe pertencia, uma realidade que lhe foi imposta como verdade e aceita por ele:

Omoro, não sei se ainda posso chamá-lo de meu filho. Sua mãe me pediu para eu vir lhe alertar. E como o filho lhe perguntasse de quê, disse do perigo que você corre aqui, tão longe da nossa nação. (...) De que me acusa o senhor? De ter traído o seu povo, Omoro. (...) O principal é você mudar, voltar a ser o que era e desistiu de ser. (...) Você colocou no lugar da grande nação futura de Iorubá uma outra nação. Você só pensa num sonho que não pode ser, não é seu sonho. O que você fez foi filhar o sonho de outro homem (...). Esqueça as Minas, é um conselho que lhe dou (DOURADO, 2002, pp. 90-1).

Após o “alerta” da figura paterna, reacende em Jerônimo o desejo de encontrar os seus iguais, por isso pergunta a Lucas Procópio se eles conseguiriam encontrar um quilombo, mas o homem o repreende veementemente: “Nhonhô. Vosmecê acha que a gente ainda encontra um quilombo por aí, perguntou Jerônimo. Para quê, você quer a minha perdição?! disse espantado Lucas Procópio” (DOURADO, 2002, p. 97). Em seguida à fala, Jerônimo delira e é segurado pelo capataz e pelo antigo “dono”. Tal cena parece simbolizar a total falta de alternativa para o homem alforriado, preso entre as mãos dos brancos:

Ajude-me aqui, disse Lucas Procópio a um Pedro Chaves indiferente. Pedro Chaves veio e com um pé calcou o ombro de Jerônimo no chão (...). Jerônimo custou muito a voltar a si. Quando se acalmou, foi se chegando para junto dos pés de Lucas Procópio como um cão fiel (DOURADO, 2002, p. 99).

O aniquilamento de Jerônimo está representado pela terrível imagem dele aos pés de Lucas Procópio. Apesar da mudança de Lucas, o discurso do coronel não acabou, mas a diferença é que ele adéqua-o à realidade do tempo presente da narrativa, por isso, ninguém mais ri dele e, assim, até consegue ser eleito: “Lucas Procópio andava afundado até a cabeça na política, foi eleito para a Câmara Municipal. Nos primeiros dias, Jerônimo ainda ia com ele, para vê-lo discursar” (DOURADO, 2002, p. 88). Então o que se vê, é que Lucas adequa seu discurso para a realidade presente e percebe que o ingresso na política é uma das formas de garantia da permanência em seu privilegiado *status* social. Pode-se dizer que a narrativa faz uma espécie de denúncia dos meios utilizados pela elite para permanecer no topo da pirâmide social e, dessa forma, continuar a sua dominação. O coronel percebe que, para continuar como membro da dominação econômica e social, é necessário integrar-se às condições históricas relativas à temporalidade em que vive. A ênfase na supremacia de sua condição social é expressa novamente no texto pela vestimenta do personagem:

Quando havia parada comemorativa e ele envergava a sua farda colorida, cheia de dragonas e bordados de ouro. Jerônimo assistia a tudo como qualquer preto se diverte com festa de branco, os de sua raça gostam de roupas brilhosas, coloridas, alegres, festeiros eles são (DOURADO, 2002, p. 88).

Mudam-se os tempos, mas a divisão entre os ricos e os pobres continua a se fazer presente. A construção da diferença social é complementada pela moradia de Lucas, que se destaca na cidade de Pouso Alegre, onde ele passa a morar: “A sua casa, um sobrado imponente de muitos cômodos, sem sentido para um homem solteiro, vivia cheia de gente, nas festas que ele dava” (DOURADO, 2002, p. 89).

Novamente o sobrado aparece como elemento representativo do poder aquisitivo elevado, logo, a casa com mais de um pavimento simbolizava a mais alta civilização brasileira no período do patriarcalismo brasileiro (cf. FREYRE s/d, pp. 14-5), por isso, é utilizada pelo narrador, por mais de uma vez, com o objetivo de materializar a condição social do personagem.

Como Lucas não se casa com Ismênia e não consegue ser eleito para a Câmara dos Deputados, resolve tomar o rumo para a cidade do Jacuí, perto de Duas Pontes, local onde ficava a Fazenda do Capão Florido. Em outro lugar, como é rico, é provável que encontre com facilidade o seu par para casar-se. Dentro de tal contexto, inicia uma nova viagem. Nesse novo percurso, a paisagem presenciada pelos três homens traz a marca das mudanças relacionadas à economia: “A paisagem, não mais desordenada e vária, era agora geométrica e regular, os cafezeiros subindo as encostas dos morros” (DOURADO, 2002, p. 96). Observando o cenário, Lucas fica pensando que poderia transformar a própria fazenda em plantações de café: “Ele pensava agora em números e cifrões em arrobas e alqueires, em como transformar a fazenda que herdara numa verdejante plantação de café” (DOURADO, 2002, p. 97). As mudanças com relação ao período vivenciado também estão presentes na construção textual através da referência às leis relativas à escravidão: “Com as leis em favor dos escravos e os movimentos abolicionistas, em breve eles seriam libertados. Não era mais negócio tê-los a seu serviço. O melhor seria mesmo a utilização de colonos estrangeiros (...)” (DOURADO, 2002, p. 97); por isso, na temporalidade vivenciada por Lucas, devido aos impostos relativos à posse de cativos, passa a ser mais vantagem a contratação de estrangeiros para trabalharem na lavoura. No final da primeira parte, Lucas Procópio desejando ampliar os seus domínios, aparece sentado na canastra, dessa forma, o passado simbolicamente está guardado, fechado no baú. É possível ampliar a riqueza, só que agora com a plantação de café. Como as relações sociais são outras, no final da narrativa, Jerônimo muda a forma de tratamento ao dirigir-se a Lucas Procópio, não o chamando mais de “Nhonhô”, mas de “patrão”, é o que pode ser observado quando o ex-cativo observa o coronel pensando: “Jerônimo cutucou-o, alguma coisa, patrão?” (DOURADO, 2002, p. 98). Entretanto, apesar das mudanças de “siô” para “patrão”, do “ouro” para o “café”, as diferenças brutais estabelecidas pelas relações de classe se conservam.

A partir do exposto, pode-se dizer que as aventuras de Procópio associam-se ao sentido da própria formação da sociedade brasileira. As mudanças do coronel nada mais são do que a adaptação aos novos tempos, mas isso não significa um indício de alguma tomada de consciência com relação à vida do povo. Como afirma Roberto Schwarz em seus estudos sobre Machado de Assis, o homem rico aceita a dimensão funcional da miséria, e acredita que ela existe para lhe gerar vantagens (cf. SCHWARZ, 2012, p. 110). Por isso, Lucas não se solidariza com seus empregados e, nem questiona a situação em que se encontram, seu discurso é, do início ao fim, político. Em sua fala não está presente a preocupação com a pobreza, mas de forma oposta, ele fala da riqueza, dos tempos áureos de Minas. É o desejo de ampliação da própria fortuna que está no não dito de seu discurso. Assim, tudo se ajusta às relações do mandonismo, que formam uma confluência de valores. Todos os pormenores da construção do texto são detalhes para sugerir a realidade (cf. VIDAL, 2018, p. 20) social em que estão inseridos os personagens da história e as características dos seres ficcionais aliadas à descrição do tempo e do espaço representam significações, pois um elemento existe em função do outro (cf. VIDAL, 2018, p. 20), para a construção da coerência interna do romance. Destarte, tal cenário, concretiza o desejo da elite de encobrir a realidade, para apresentar um mundo ilusório, como verdade, e através disso impedir a criação de condições para o enfrentamento das diferenças. Considerando-se que na literatura “a matéria do artista é historicamente formada e representa o processo social a que se deve sua existência” (SCHWARZ, 2000, p. 25), em *Lucas Procópio*, é construído o panorama brasileiro da segunda metade do século XIX, afinal, na narrativa, já passou um tempo, após a independência do Brasil, como pode ser constatado na voz do narrador, ao descrever o rico proprietário de terras olhando os retratos da família: “Virou mais uma página, que retrato mais engraçado! Antigo de velho, uma moça vestida com uma alegoria da Independência Brasileira” (DOURADO, 2002, p. 85). Assim, uma época bastante específica está representada na história de Autran, denunciando os contrastes sociais desse período e que são estendidos até a contemporaneidade. Na medida em que Lucas faz o seu discurso, nas cidades pelas quais passa, para anunciar e propagar sua ideologia, paralelamente, o autor, escancara a farsa do que é dito pelo personagem. Isso é realizado através do sentido cômico presente na construção de Procópio, nas relações que este estabelece com Jerônimo, Pedro Chaves e o povo da cidade e através do jogo de

interesses presente no discurso que profere. Dessa forma, o que é anunciado pelo discurso do personagem é denunciado pelo discurso do autor, que através do não dito, produz um sentido acusatório com relação às estruturas do poder que fizeram e fazem parte do Brasil.

Na narrativa, a raiva que o feitor sente por Lucas Procópio é enfatizada também em uma das cenas finais em que o patrão pede para o feitor buscar água. Ele fica indignado, pois Jerônimo estava por perto, mas Lucas não solicita ao antigo escravo, mas a ele: “Se voltou para o patrão e disse por que vosmecê não manda o preto? (...) Por que não você? disse. Não sabia o que dizer, disse com raiva porque preto é que foi feito pra essas coisas” (DOURADO, 2002, p. 84). Assim, o ódio de Pedro Chaves é alimentado pela constatação de que, aos olhos do patrão, ele e Jerônimo assemelham-se enquanto seres sociais, no sentido, de que tanto um como outro são submissos a Lucas Procópio e, por isso, não há diferença entre os dois serviçais. No entanto, Pedro não aceita ser igualado a alguém que foi cativo no passado. Dessa forma, ele se configura como um personagem que possui uma revolta cega e vontade de enriquecer e, diferentemente de Jerônimo, não possui a sujeição absoluta que o escravizado tem, porém isso não o humaniza com relação a sua postura, com o cativo. Além disso, se revolta ainda mais ao perceber que para Lucas, eles estão lá, para servi-lo. Por isso, Pedro Chaves, por causa da perversidade de seu caráter, construído em um mundo que lhe foi sempre hostil, mata Lucas Procópio, o representante da riqueza acumulada, quando Jerônimo foi buscar água. No momento em que Lucas é morto, um pássaro trinca “o silêncio estagnado, de cristal” (DOURADO, 2002, p. 110), do mesmo modo que Pedro Chaves faz uma ferida, naquele mundo feito com a riqueza, que teve por base o sofrimento da população pobre. Assim, a única testemunha do autor do assassinato é justamente Jerônimo, o inimigo do feitor. A partir desse momento, é Pedro Chaves, que irá pronunciar o nome do patrão por inteiro, pois conseguiu enterrar os sonhos do homem que matou. Nesse episódio, a presença da natureza gera um contraste irônico com a situação, ao compactuar com a vitória do capataz, mostrando a intensidade do azul do céu: “Uma explosão, o corpo caiu. Está morto o coronel Lucas Procópio Honório Cota, gritou Pedro Chaves para o céu tinindo de azul” (DOURADO, 2002, p. 100).

Tendo em vista a conjunção dos aspectos abordados sobre a primeira parte do romance, pode-se dizer que o valor do texto está justamente na construção da

identidade social dos indivíduos que estruturaram a história do país: o escravo, o homem branco pobre e o homem rico, no período colonial. Jerônimo, Pedro Chaves e Lucas Procópio são, portanto, representações de classes do passado brasileiro, o que inclusive, transforma-se no título da primeira parte: “Pessoa”.

Os tempos mudavam, no devagar
depressa dos tempos.

Guimarães Rosa

CAPÍTULO 2

PERSONAGENS E CLASSES SOCIAIS EM “PERSONA”

2.1. A história que antecede o casamento

A segunda parte da narrativa, intitulada “Persona”, é construída a partir de uma arquitetura que se assemelha à primeira. Novamente é traçado, de forma detalhada, o perfil social dos personagens que compõem o romance. Do mesmo modo em que há a representação da oposição entre as classes sociais em “Pessoa”, em “Persona”, também se faz presente a contradição entre a vivência dos diversos segmentos da sociedade; no entanto, na segunda parte, os personagens estão inseridos em um novo contexto histórico do cenário nacional. Tanto no início do romance, como no começo da última parte, o narrador faz referência ao fato de os personagens ocuparem um espaço que, a princípio, não era o espaço de origem deles. Os seres ficcionais do romance irão em direção ao que não conhecem. Habitarão novos espaços geográficos, o que representa simbolicamente, as marcas de uma nova realidade social do Brasil. Se, em “Pessoa”, Lucas Procópio, o representante da elite, percorre o sertão mineiro, acompanhado de Pedro Chaves e de Jerônimo, em “Persona”, é Isaltina, também pertencente à classe dominante, que irá seguir viagem pelo interior de Minas Gerais, na companhia do marido e de Joana, sua cativa. Enquanto na primeira parte do texto, Jerônimo representa os escravizados presentes no Brasil, do século XIX, na segunda, é Joana, a exercer esse papel. Conseqüentemente, há uma arquitetura paralelística entre a construção das partes do romance, o que parece comprovar uma afirmação do autor com relação à produção de seus trabalhos: “A gente compõe, equilibra, junta as partes, dá peso e medida, ordena segundo um desenho, busca proporções, simetria, ritmo” (DOURADO, 01/11/1974). Percebe-se, assim, a presença de uma equivalência entre as opções do autor com relação à composição das duas partes do romance, embora elas representem cenários diferentes, tendo em vista as mudanças ocorridas no Brasil.

Na realidade do povo brasileiro, a família patriarcal habitava a casa-grande e dominava a senzala, sendo comandada pelo pai, detentor de enorme poder sobre seus dependentes (cf. D’ INCAO, 2006, p. 223). É nesse cenário que se inserem os personagens de “Persona”, por isso, a jovem Isaltina, assim como Ismênia, na primeira parte da narrativa, são apenas apresentadas ao leitor, a partir do primeiro nome, pois há uma enorme diferença, na sociedade em questão, entre o papel

representado pelo homem e o, ocupado pela mulher. Portanto, a narrativa não se refere, em nenhum momento, ao sobrenome das personagens femininas, nem mesmo ao, das representantes da elite, presentes no texto. Tal recurso funciona como sinalizador das características da sociedade patriarcal do século XIX, no Brasil.

Logo no início, é feita a apresentação de Isaltina aos leitores, estabelecendo, a partir da descrição da jovem, uma separação entre a personagem e os demais habitantes da cidade: “Isaltina não era dali das Duas Pontes, vinda de Diamantina” (DOURADO, 2002, p. 103). Desde o início do texto é construída a imagem da moça como “estrangeira” com relação ao novo espaço habitado, tão diferente do mundo em que fora criada: “Ela era quase menina-moça quando deixou Diamantina, levada pelo coronel, para vir morar no longínquo Sul de Minas, uma paisagem e uma vida tão diferentes da sua Diamantina” (DOURADO, 2002, p. 111). Assim, a referência à mudança de paisagem enfatiza a transformação pela qual a vida da jovem passou, quando se casou com o coronel e foi morar em Duas Pontes. Além disso, a paisagem tão diversa daquela à qual ela estava acostumada, diz respeito também às transformações econômicas que fizeram parte da história brasileira, no século XIX. Ao invés da menção aos “descampados” (DOURADO, 2002, p. 11), presentes no início do romance, há a citação das plantações de café, em “Persona”. A era da mineração ficou para trás, um novo cenário político se apresentava com a possibilidade do advento da República. Isaltina, representante da elite brasileira, que vivenciava os privilégios advindos da frequência à corte, trará as marcas de uma experiência que não corresponde a que estava acostumada no passado dela.

Após o narrador referir-se ao fato da moça passar a fazer parte de um mundo que não lhe pertencia, após o casamento com o coronel, inicia a descrição da jovem senhora e o relato da história dela, antes do matrimônio. Tal descrição traz, por finalidade, o estabelecimento do confronto entre a vida de Isaltina antes e depois do matrimônio. A descrição física da personagem, a referência à história familiar dela e todos os recursos empregados pelo autor, ao longo do texto, desejam enfatizar a construção da identidade social da juvenzinha que chega casada em Duas Pontes, com Pedro Chaves: “Veio casada, e era (...) uma sinhá muito moça, bonita de modos, porte e figura. Se vestia bem, (...), uma senhora de antigamente. Gente de casta, se diz, o pai alto dignitário do Império, o Barão das Datas (...)” (DOURADO, 2002 p. 103). Assim, o narrador, logo no início do romance, refere-se ao passado

rico da menina, e, a partir da descrição dela, faz o registro da classe social à qual ela pertencia. Do mesmo modo que a voz narrativa utiliza-se da descrição da vestimenta dos personagens, como recurso para caracterizá-los como membros da elite, na primeira parte do romance, como apresentado no primeiro capítulo deste trabalho, faz o mesmo em “Persona”, o que se configura como uma das marcas da arquitetura presente na construção narrativa. Ao chegar à nova cidade, acompanhada do coronel, Isaltina, chama a atenção, a princípio pelo seu modo de se vestir, que a define como membro da elite. A importância da vestimenta como índice de destaque social no patriarcalismo é mencionada por Gilberto Freyre: embora a figura feminina não se esmerasse no cuidado com a vestimenta em casa, esmerava-se nos vestidos de aparecer em público, destacando-se, então, tanto do outro sexo, como das mulheres de outra classe (cf. FREYRE, 2013, p. 133). Assim, a indumentária passa a ser uma marca a separar os representantes da elite, da maior parte da população das cidades, sendo esse um traço distintivo tanto dos homens, quanto das mulheres da classe dominante.

Após mencionar a distinção social da jovem, o narrador conta a história do passado dela. Isaltina era filha caçula de Cristino de Almeida Sales, que tinha sessenta anos, quando ela nasceu. O pai da personagem conseguiu o título de barão na mesma época do nascimento da filha. Se uma das formas utilizadas pelo narrador para enfatizar o destaque social dos personagens masculinos, na primeira parte do romance, é a referência ao nome completo dos seres ficcionais, acompanhado do título que possuem, na segunda parte, é empregado o mesmo recurso, o que pode ser observado no trecho a seguir: “Isaltina era a caçula, raspade-tacho de Cristino de Almeida Sales, o vero nome do barão” (DOURADO, 2002, p. 103). Como pode-se observar, a nobreza está representada nas duas partes da história de Autran Dourado, na primeira, pela presença do barão das Águas Claras e, na segunda, pela, do barão das Datas, pai de Isaltina. O Brasil, na época imperial, apresentava características distintas da europeia, pois os títulos nobiliárquicos não se caracterizavam pela transmissão hereditária, mas eram concedidos pelo Imperador (cf. VAINFAS, 2002, p. 553). Logo, o desejo da elite era conseguir se aproximar do soberano, para conseguir o título almejado. Na narrativa, enquanto no início do texto, a nobreza brilhava no cenário nacional, no último segmento do livro, é representada como decadente, o que é constatado através da história da falência

de Almeida Sales, que provavelmente conseguiu o título tão valorizado por ele, através do contato que possuía com o imperador.

Na descrição textual, a figura paterna de Isaltina, se destaca pela cultura que possui. Dentre as obras que lê, são citados autores importantes da literatura. Quando a filha fica desiludida com o visconde Alberto, o homem cita para ela uma frase de José Alencar: “O pai procurava consolá-la à sua maneira. Dizia bondosamente que ‘tudo passa sobre a terra’. A frase final de *Iracema*, que lhe parecia antes tão banal, adquiriu um outro sentido para ela” (DOURADO, 2002, p. 105). O gosto dele por literatura é reiterado pelo narrador: “Isaltina disse a ele que nada venceria o seu extremado amor. Vence, minha filha, disse ele triste. E citou uma frase do padre Antônio Vieira, cujos sermões ele vivia lendo para aprimorar a sua oratória” (DOURADO, 2002, p. 106). Assim, o contato dos personagens da elite com a literatura é mais uma vez utilizado pelo narrador, para caracterizar a classe rica brasileira do século XIX representada no livro, que tinha a possibilidade de acesso aos bens culturais, sempre fazendo referência a eles, a fim de enaltecer sua privilegiada condição na sociedade, afinal, aos pobres, não estava o alcance do mesmo patrimônio cultural.

Outro aspecto a merecer destaque é o fato de o barão participar das sessões legislativas do partido Liberal. Entre os principais ofícios aos quais se dedicava a nobreza brasileira estava a política: “Nas cerimônias de abertura e encerramento das sessões legislativas o pai costumava levar a família (DOURADO, 2002, p.107). / Cristino Sales era um liberal convicto e animoso, cuja maior admiração política era Teófilo Ottoni” (p. 107)⁹. Nesse período, o sistema político brasileiro era bastante instável. Em 1837, Pedro de Araújo Lima, futuro Marquês de Olinda, antigo presidente da Câmara e senhor de engenho de Pernambuco, vence as eleições para regência única, simbolizando o “regresso” para a história do Brasil, pois o que entraria em cena é a atuação da corrente conservadora, desejosa de retornar a centralização política e o reforço da autoridade do imperador. Tais objetivos se completaram com a reforma da Guarda Nacional. Teófilo Ottoni, de Minas Gerais,

⁹ No período imperial brasileiro, enquanto as rebeliões agitavam o cenário nacional, as tendências políticas iam-se definindo. Nesse cenário, surgiam as sementes dos dois grandes partidos imperiais: o Conservador e o Liberal. Os conservadores agrupavam os magistrados, burocratas, uma parcela dos proprietários rurais, principalmente do Rio de Janeiro, da Bahia e de Pernambuco, e os grandes comerciantes. Já o partido liberal era formado pela classe média urbana, alguns padres e proprietários rurais de São Paulo, Minas Gerais e Rio Grande do Sul (cf. FAUSTO, 2009, p. 171).

(figura admirada pelo Barão Cristino de Almeida Sales, na narrativa) era um dos líderes das revoltas liberais (cf. FAUSTO, 2009, pp. 171-2). Como a área conservadora ganhou, o barão, que era liberal, teve de voltar a Diamantina. Como produto de toda a transformação do cenário político e também da economia no Brasil, a vida de Almeida Sales e da família dele sofrem drasticamente as consequências das novas circunstâncias que fazem parte da história brasileira do período em questão. Antes do retorno a Diamantina, eles viveram uma fase muito luxuosa, propiciada pela condição financeira favorável do barão, mas que foi seguida pela decadência familiar: “Eles viviam intensamente aquele glorioso e rico período. Depois veio a tão sensaborona e burguesa república (...) Tempos bons eram aqueles de antigamente. (...) E então tudo de belo e luminoso súbito acabou” (DOURADO, 2002, p. 108).

O conturbado cenário brasileiro, no período em questão está claramente representado, na voz do narrador, ao comentar o retorno do pai de Isaltina com a família para a cidade do interior mineiro. A representação da ostentação da elite surge, no romance, além de outros aspectos, a partir da referência à moradia do barão: “(...) o sobrado de Cristino Sales era dos mais bonitos da cidade, imponente perto da matriz” (DOURADO, 2002, p. 110). Por isso, a residência dos personagens ricos é mencionada diversas vezes, funcionando como mais um dos índices representativos do posicionamento social deles, como, por exemplo, na cena em que aparece um dos pretendentes de Isaltina: “Consultado, o barão concordou. No mesmo dia à noite Miguel apareceu no sobrado” (DOURADO, 2002, p. 114). Tal cenário, na história do patriarcalismo brasileiro, é mencionado por Roberto DaMatta (cf. 2004, p. 11): as habitações, mais do que símbolos de imponente, demarcavam espaços sociais, nesse sentido, era na casa-grande ou no sobrado que as polaridades irreconciliáveis do sistema se materializam, e eram, ao mesmo tempo, conciliadas. Assim, Autran Dourado utiliza-se do espaço físico para registrar a geometria social da cidade do interior de Minas Gerais. Em Diamantina, município de origem do barão e de sua família, como visto, o garimpo era a base da economia, que gerava na população a possibilidade de riqueza: “(...) no garimpo a fortuna é vária e caprichosa. Um pode ser pobre, miserável mesmo, e de repente dar na terra com uma panela de diamante e ficar rico da noite para o dia. (...) Muitos deles (...) perdem tão rapidamente a fortuna como a ganharam (DOURADO, 2002, p. 110). Assim, a narrativa registra as possibilidades do enriquecimento através do

investimento em mineração; no entanto, a euforia com a riqueza obtida podia gerar a perda de tudo. Dentro desse contexto, o narrador conta o que aconteceu com Nestor Epaminondas Galvão, que, achando um enorme diamante, gasta o dinheiro conseguido com ele e acaba indo pedir auxílio para o barão Cristino de Almeida Sales: “Seu Nestor teve residência solarenga, montou casa para a amante, lhe satisfazia os mais absurdos desejos. Não durou muito e seu Nestor vinha bater aos sábados na porta do pai dela, pobre de pedir” (DOURADO, 2002, p. 111). A riqueza obtida tão rapidamente pelo personagem é investida na obtenção de uma moradia que lhe garante uma relevância na sociedade, afinal, fica rico e compra uma “residência solarenga”. Novamente, aparece a importância atribuída pelo narrador à habitação dos personagens, como meio de representação da distinção social.

Isaltina, por pertencer à elite, teve uma ótima formação e viveu na corte, durante os primeiros anos de sua vida. Adelina Fonseca foi sua primeira preceptora e, com ela, aprendeu a ler e a escrever, o que lhe garantiria desempenhar o papel, no futuro, de leitora. O destaque com relação ao contato da jovem Isaltina com os livros é enfatizado pelo narrador, que faz diversas referências às leituras que ela realiza. Quem empresta livros para ela é sua outra professora, madame Recamier. A filha do barão, desde menina, tem acesso aos meios de produção cultural. Dentre as leituras que realiza está *A moreninha*: “Muito menina, leu com encantamento *A moreninha*, de Joaquim Manuel de Macedo” (DOURADO, 2002, p. 104). O mesmo acontece com os personagens da elite, presentes, na primeira parte do romance, que também apresentam uma posição social privilegiada, demonstrada, entre outras coisas, pelo acesso aos bens culturais da época. Outro aspecto a representar a identidade social da jovem é a referência a sua respectiva formação cultural, propiciada pelos privilégios de ser filha de barão. Assim como o pai, ela gosta de ler e, como é rica, pode até mesmo ir visitar as paisagens do romance que leu, como afirma o narrador: “Foi à Ilha de Paquetá especialmente para ver os lugares por onde andaram os personagens do livro” (DOURADO, 2002, p. 104). Com relação ao romance de Macedo, escrito em 1844-1845, escolhido pela jovem para fazer parte de suas leituras, vale ressaltar que ele introduz na literatura brasileira o *amor à moderna*, contrapondo-se ao *amor à antiga*, apresentando, duas formas de se compreender os estados amorosos da alma. Enquanto o primeiro significava a valorização do amor platônico, o segundo, os beijos por detrás dos postigos. Nesse contexto, como se sabe, no período romântico brasileiro, são propostos sentimentos

novos, em que a escolha do parceiro passa a ser entendida como condição de felicidade; no entanto, ela é feita dentro do quadro de proibições da época, à distância, e sem beliscões. Porém, nos romances românticos, o amor sempre vence, sobretudo o interesse econômico no casamento (cf. D' INCAO, 2006, p. 234). No entanto, na realidade dos personagens de *Lucas Procópio*, não é isso o que ocorre com Isaltina, cuja vida é direcionada pela imposição paterna, tendo em vista o casamento dela com Pedro Chaves.

Complementando a descrição e apresentação da jovem em *Lucas Procópio*, o narrador também menciona o fato de ela ter aprendido francês. As descrições da vestimenta e, da formação cultural constroem a imagem da moça rica, que chega a Duas Pontes, pequena cidade do interior de Minas Gerais, cujo cenário era muito diverso com relação ao que ela foi acostumada, por ter vivenciado o luxo da corte. A educação feminina, no século XIX, iniciava aos sete anos e terminava aos catorze, na porta da igreja, cujo foco era a valorização do desempenho feminino na vida social. Na corte imperial, eram exigidas das meninas da alta sociedade a perfeição no piano e a destreza na língua inglesa e na, francesa (cf. MAUAD, 2015, p. 154). É justamente essa a imagem da jovem Isaltina delineada na narrativa. Ainda de acordo com a autora mencionada, há um aspecto que chama a atenção na educação das meninas e que também está representado na configuração na filha do barão. Tal característica relaciona-se à ambiguidade que fazia parte do processo de educação das filhas, pois, ao mesmo tempo em que elas estavam circunscritas ao universo doméstico, sendo estimuladas à maternidade e estabelecendo o lar como seu domínio, também eram habilitadas para a vida mundana, fornecendo-lhes elementos para brilhar na sociedade (cf. MAUAD, 2015, p. 155). Dentro desse cenário, sendo rica, Isaltina teve uma educação que a direcionava, para resplandecer na sociedade. Pode-se afirmar então que há uma arquitetura semelhante entre a construção do perfil das personagens femininas ricas da narrativa, entre elas, Ismênia e Isaltina. A primeira é casada com barão e a segunda é filha de um representante da nobreza, além disso, ambas têm acesso aos bens culturais.

Retomando os recursos empregados por Autran Dourado, outro aspecto mencionado pelo narrador, para a descrição do passado da jovem, é a referência ao aprendizado de danças da época, o que é mais um recurso utilizado para fortalecer a configuração social da personagem: “Aos doze anos aprendeu os primeiros passos das danças da moda, para que pudesse, tão logo completasse quatorze

anos (...), frequentar os bailes dos ricos salões do segundo reinado” (DOURADO, 2002, p. 105). Assim, todas as descrições da personagem formam a imagem da mulher rica na sociedade brasileira do século XIX. Segundo Raquel Zumbano Altman, as mulheres da elite, no referido período, foram conquistadas pelos romances e passavam o tempo livre dedicando-se às aulas de dança, piano, bordados e costuras (cf. 2006, p. 231). Assim, Isaltina, representa essa mulher da classe dominante, que, inclusive, fala em francês com o imperador: “O Imperador brincou com Isaltina, lhe disse em francês um verso sobre a beleza. Também em francês, ela teve a ousadia de dizer dois versos de Victor Hugo, poeta de admiração e amizade de Dom Pedro II” (DOURADO, 2002, p. 105). As semelhanças entre Ismênia e Isaltina se proliferam. Ambas ouvem versos declamados pelo imperador; no entanto, enquanto Isaltina responde para ele em francês, Ismênia joga-se aos pés do homem, fazendo parte de uma cena ridícula aos olhos da voz narrativa, como apresentado, na primeira parte desta análise. Desse modo, enquanto Isaltina é valorizada pela descrição do narrador, Ismênia, assemelha-se a uma representação paródica dos valores da elite, afinal, ela debruça-se aos pés do imperador, ao ouvi-lo declamar versos do poeta da moda. Tendo em vista o interesse por literatura pelos personagens da classe dominante representados no romance, pode-se dizer que tal estratégia narrativa é utilizada como forma de representação do esnobismo dos favorecidos socialmente, pois as duas personagens do *status* social superior fazem referência ao mesmo escritor, citando, o autor “da moda”, Victor Hugo. Segundo Antonio Candido (cf. 1995 c, p. 262), muitas pessoas da classe dominante são normalmente desprovidas de interesse real pela arte e pela literatura e muitas mostram afeição apenas por esnobismo, pois ao gostarem de determinados autores garantem o prestígio social. Então, as preferências pessoais das personagens, funcionam como uma garantia para elas conseguirem o prestígio social, que tanto valorizam.

Mais um item a aproximar Ismênia e Isaltina diz respeito à vivência de situações românticas frustradas por ambas. Isaltina decepciona-se com o visconde Alberto, pois, apesar de tantas cartas trocadas com ele, o rapaz desaparece após o fato de o pai dela ter de deixar a vida na corte e precisar, retornar para Diamantina com a família, por não ter conseguido ser reeleito. Assim, da mesma forma que Ismênia sofre pela frustração amorosa vivida com Lucas Procópio, Isaltina também lamenta o amor que não permaneceu na vida dela. No entanto, o amor vivido por

Ismênia configura-se como uma expressão paródica da vivência romântica, levando-se em consideração o fato de ela ser casada e trair o marido em casa, que presencia cenas de amor da esposa com o amante (como analisado no início deste trabalho); todavia, tal construção não faz parte da história vivida por Isaltina e pelo visconde. De forma contrária, o narrador, ao descrever o romance vivenciado pela juvenzinha, parece ser solidário com relação ao sofrimento dela como consequência da decepção amorosa, parecendo também compreendê-la, ao demonstrar uma relação de reciprocidade com Isaltina: “Assim foi a sua formação sentimental. Com altos e baixos, grandes alegrias e sentidas lágrimas amargas. Conheceu a saudade dolorida, a hora da solidude, as noites de cão” (DOURADO, 2002, p. 106).

Como Isaltina pertence à elite do século XIX, ela também tem uma cativa só para si, do mesmo modo que as mulheres da classe dominante presentes na primeira parte do romance tinham, como Ismênia e Margarida. A filha de Cristino de Almeida Sales ganhou uma cativa de presente, no nascimento: “Isaltina gostava muito dela, ganhou-a quando nasceu, levou-a consigo para Duas Pontes, onde a preta morreu velhinha. Joana foi uma segunda mãe para mim dizia Isaltina. Praticamente ela é que me criou, mamãe morreu muito moça” (DOURADO, 2002, p. 104). No trecho citado, há a antecipação dos fatos pelo narrador, o que é constatado pelo comentário feito com relação à futura morte de Joana, em idade avançada. Na realidade brasileira, a escravidão condicionou o modo de agir e de pensar da população. Em meio a essa atmosfera, nasceu Isaltina, que nunca questionou os rumos da vida de Joana, apesar de gostar dela. Criada pela serviçal, a jovem recebia dela cuidados maternos: “Joana fazia as vezes da mãe” (DOURADO, 2002, p. 167).

O papel de Jerônimo como conselheiro de Lucas Procópio e o sentimento carinhoso dele pelo rico proprietário de terras também aparecem na primeira parte do romance, como visto. Tanto Joana, como Jerônimo, apesar de estarem na difícil situação social em que se encontram, por serem, a princípio, cativos de Isaltina e de Lucas Procópio, não se revoltam contra eles, o que é mais um aspecto a delinear a submissão absoluta de ambos aos senhores, consolidando a manutenção das diferenças sociais representadas pela casa-grande e a senzala. No cenário em que os personagens estão inseridos, os dois segmentos sociais, representados pela elite e pelos escravizados, só existem a partir de uma relação produzida, que se caracteriza pela contradição, gerada através do movimento da história (cf. CHAUI,

2008, p. 40). Pode-se afirmar que os fatos vivenciados pelos personagens do romance simbolizam a inserção em uma realidade fraturada, considerando-se as oposições das classes sociais desse período histórico, marcando um total descompasso com relação à vivência individual entre os segmentos aí representados. As experiências sociais tão díspares tomam forma, a partir do momento em que a condição humana do cativo Ihe é negada pelo senhor, ao ser visto apenas como instrumento de trabalho (cf. CHAUÍ, 2008, p. 40). Na história de Autran Dourado, Joana é um presente para o bebê que nasceu. É a escravizada que trabalhará até o fim da vida para a filha do senhor. Inserida no ambiente em que não é vista como ser humano, mas como algo que apresenta valor comercial, toda sua condição humana Ihe é negada, assim como a dos demais cativos que aparecem na história. Como a história é o processo prático pelo qual os seres humanos se dividem em classes, através da divisão social do trabalho, que determina a existência de proprietários e de não proprietários, ela configura-se como o processo de dominação de uma parte da sociedade sobre as demais (cf. CHAUÍ, 2008, p. 79). No romance de Autran Dourado, a vivência de Jerônimo ressoa na história de Joana e vice-versa, simbolizando a classe desprivilegiada e oprimida, dominada pelos detentores das propriedades e da riqueza. Os deleites que fazem parte da vida de Isaltina só existem, por efeito da estrutura social da qual ela faz parte, cuja característica essencial é a presença de cativos, em oposição a sua classe. Enquanto há os que trabalham, as mulheres da elite podem aprender francês, dançar e tocar piano. É justamente essa a vivência de Isaltina: “Tocava pequenas peças de Mozart e Schumann (...). / Foi seu professor de música Atanásio Dantas, velho mestre-capela da Sé. Ele Ihe ensinou piano e órgão, e aos doze anos ela já tocava no coro da Capela Imperial” (DOURADO, 2002, p. 106). Tendo em vista tal contexto, a jovem do romance, representante da elite, ocupava seu tempo, antes do casamento, com leitura de romances, aulas de piano e de dança. Novamente o piano aparece como índice de representação de uma classe social.

Além dos aspectos apresentados, a jovencinha também frequentava o teatro, como aparece na fala da avó da menina, ao censurar-Ihe o comportamento: “Você é muito criança para ser assim tão assanhada e namoradeira, a velha censurava-a em casa, ameaçando contar ao pai, que poderia não mais levá-la ao Teatro Lírico” (DOURADO, 2002, p. 107). O delineamento da personagem como possuidora dos privilégios da elite está claramente representado e tais privilégios são

compartilhados pelas amigas, que apresentam o mesmo *status* social que ela: “A vida na corte era muito animada e divertida. Na companhia de Sinhazinha Augusta e de outras amigas, fazia, para elas, as maiores estrepolias, que depois lhe pareceriam tão ingênuas” (DOURADO, 2002, p. 107). Nesse episódio, após a referência à jovem, o narrador faz um comentário que demonstra como ele encara a vida das meninas ricas: “Isaltina porém não vivia só de futilidades, saraus e salões” (DOURADO, 2002, p. 107). A outra ocupação da vida de Isaltina diz respeito ao fato de o pai da menina levá-la às sessões legislativas, em que ele costumava ir, devido ao interesse que a jovem tinha em assuntos relacionados à política. Assim, aos olhos do narrador, a vida das mulheres da elite é repleta de futilidades, que são exercidas para marcar o pertencimento a um espaço social propiciado pela riqueza; no entanto, o interesse de Isaltina vai além do entusiasmo pelos saraus e salões: “Arranjava lugar especial para ela, sempre interessada em política, politiqueira mesmo (...)” (DOURADO, 2002, pp. 107-8).

A leitura do jornal diário também é um fator propiciado pela condição social da jovem: “Eram assinantes do *Jequitinhonha*, que ela devorava de ponta a ponta, interessada em política (...)” (DOURADO, 2002, p. 109). Além disso, a menina, possuidora de uma boa formação cultural, escreve versos e os publica no jornal que a família assinava: “Isaltina tinha as suas fumaças líricas, chegou mesmo a fazer versos. O pai ficou comovido com um soneto que ela fez para ele, no dia dos seus anos. Conseguiu que o publicassem no *Jequitinhonha*” (DOURADO, 2002, p. 111). No contexto propiciado pela riqueza, Isaltina tem acesso a benefícios que são próprios de pessoas de sua classe social.

Após o fracasso político do pai, a jovem retorna para Diamantina (como mencionado) com o barão e os irmãos, Lucinda, Pedro e Jorge. Como o barão não tinha mais condições financeiras de manter os filhos estudando na corte, eles retornam com o pai para o interior de Minas e começam a trabalhar: “Pedro, estudante de Medicina, foi trabalhar na farmácia de seu Modesto de Sousa. Jorge, nos preparatórios de Direito, (...), virou escrevente (...). Era uma vida muito dura para eles, acostumados a viver folgadoamente” (DOURADO, 2002, pp. 112-3). Logo, o trabalho não fazia parte da realidade dos representantes da elite, sendo essa mais uma estrutura descritiva, utilizada pelo narrador, para diferenciar as atividades presentes na vida dos ricos e dos pobres. No contexto ao qual os personagens estão inseridos, aos meninos ricos era destinada uma educação voltada para o

desenvolvimento de uma postura ativa, aliada a uma instrução civil ou militar, que permitisse adquirir conhecimentos amplos, garantindo, assim, o desenvolvimento pleno da capacidade intelectual, por isso, os filhos da elite formavam-se como advogados, médicos, engenheiros ou políticos (cf. FIGUEIREDO, 2006, 155). O irmão de Isaltina era estudante de Medicina, o que simbolizava o poder econômico da família dele; no entanto, o jovem, após os problemas financeiros do barão, é obrigado a começar a trabalhar e desistir do curso, que o caracterizava como pertencente a uma satisfatória posição social. A narrativa constrói o processo da decadência de Cristino de Almeida Sales, que, assim como o pai de Lucas Procópio, investiu nas minas; no entanto, o barão não é bem sucedido, diferente de Procópio, que enriqueceu, por causa da mineração.

Na nova realidade, o genitor de Isaltina compra algumas datas para explorá-las e, o maior número de cativos que conseguiu, a fim de trabalharem nas lavras dele. Todo o dinheiro que tinha, aplica no garimpo, almejando o enriquecimento. No entanto, o resultado do empreendimento não foi favorável a Cristino de Almeida Sales. A decadência financeira da família ficou tão crítica que o barão pensa em vender até mesmo o relógio-armário da família. Assentada em uma nova realidade e, consciente da situação em que o pai se encontrava, Isaltina sugere-lhe a venda do piano, símbolo de riqueza, a fim de conseguir dinheiro para a família: “Vendo a aflição do pai, Isaltina foi a primeira a oferecer o seu bem-amado piano. Ele verdadeiramente não queria, só a muito custo é que se decidiu a sacrificar o velho piano preto e brilhoso” (DOURADO, 2002, pp. 111-12). Sem opção, o pai aceita a sugestão da filha: “As datas que lhe couberam tinham visíveis indícios de diamante, muita pururuca. Os primeiros meses porém foram avaros. Havia dias que ele pensava em desistir. Até do belo piano de cauda (...) ele se desfez para alimentar os escravos” (DOURADO, 2002, p. 111). Dessa forma, não há mais lugar para a vida luxuosa à qual a família de Isaltina estava habituada.

A gravidade com relação à situação financeira por causa do insucesso no garimpo é tão grande, que o barão hipoteca o sobrado, posse tão importante para os representantes da elite: “Estou querendo desistir do garimpo (...) o meu principal credor, a quem hipotequei a nossa casa, foi até bom comigo. Ele me aconselhou vender o sobrado e aplicar o dinheiro em qualquer negócio que não demande tanto da sorte do garimpo” (DOURADO, 2002, p. 112). Sem alternativas, ele pensa na possibilidade de se tornar um comerciante, ameaça vergonhosa, para a filha que

viveu no luxo da corte no passado: “Ora, papai, que outro negócio o senhor pode fazer aqui em Diamantina?! Posso abrir uma loja de secos e molhados... disse ele. Pelo amor de Deus, papai, o comércio não seria uma vergonha para nós?!” (DOURADO, 2002, p. 112). A fala da jovem demonstra o preconceito da elite com relação ao investimento no comércio, marcando, assim, a diferença hierárquica entre os segmentos sociais na cidade mineira.

Para procurar diamantes nas datas, o Barão Cristino de Almeida Sales dependia do trabalho dos cativos, por isso, graças ao desespero em que se encontrava, tendo em vista a difícil situação financeira, promete-lhes a carta de alforria, se encontrassem as pedras preciosas nas minas: “Se eu tiver sorte e der com uma boa panela de diamante, dou carta de alforria a todos vocês, ele prometia aos escravos (...)” (DOURADO, 2002, p. 112). Assim, o narrador mais do que relatar as diferenças entre os membros que fazem parte da hierarquia social, utiliza-se do trabalho dos garimpeiros para demarcar a situação a que estavam submetidos os que eram desprivilegiados socialmente, ao estarem, na cena apresentada, à mercê da sorte para conseguirem a “liberdade”, se fossem bem sucedidos na busca de diamante, a fim de garantirem o enriquecimento do barão.

A nova situação vivida, relacionada à decadência financeira, traz consequências para Isaltina. Ela não mais vivenciará os saraus da corte, mas as serestas oferecidas pelos pretendentes, na cidade interiorana. Assim, a vida requintada do passado, passa a sofrer transformações em Diamantina: “Se não havia festas e saraus como os da corte, não faltavam as serestas, quando cantores apaixonados ou alegres vinham cantar debaixo da sua janela” (DOURADO, 2002, p. 109). A partir desse momento, a narrativa cria situações que marcam a diferença entre o espaço social representado pela vida luxuosa dos que frequentavam a corte e a vida simples dos habitantes das cidades interioranas. A inserção a outro espaço geográfico traz consigo as mudanças geradas, devido às novas relações sociais vivenciadas pelos personagens. Nessa nova fase, durante os finais de semana, ao invés de participar dos saraus, a jovem faz piquenique com os irmãos: “Aos domingos, davam longos passeios pelos arredores de Diamantina. (...) / Eles buscavam uma sombra, esticavam uma toalha no chão, e ali faziam a refeição (...). Apesar da pobreza, era uma vida boa a da Diamantina” (DOURADO, 2002, p. 113). Consequentemente, a jovem passa a viver uma realidade onde o luxo não ocupa mais espaço, na vida da personagem.

A história da jovem registra uma educação baseada em princípios conservadores, apesar da postura liberal do pai: “O barão, homem do rigor antigo, (...), no capítulo erótico caseiro não era tão liberal como na política. Não as deixava namorar sozinhas (...) E seja dito em seu louvor, era dos mais liberais patriarcas da cidade” (DOURADO, 2002, p. 114). Os princípios conservadores do barão não estão apenas atrelados às questões relacionadas à moralidade. No passado brasileiro, o casamento entre famílias ricas era utilizado como um degrau de ascensão social ou como uma forma de manutenção do *status* (cf. D’INCAO, 2006, p. 229). Em *Lucas Procópio*, as filhas de Cristino de Almeida Sales representam um meio de conservação do padrão social da família, casando-se com homens de privilegiada condição financeira. Nesse contexto do qual as personagens fazem parte, a virgindade feminina era vista como um bem. Considerando-se tais aspectos, o pai de Isaltina reproduzia o comportamento de outros patriarcas desse período histórico, com relação ao cuidado com as filhas, não as deixando jamais sozinhas em presença masculina, por isso, elas namoravam apenas, se alguém estivesse presente para acompanhar o casal. No passado patriarcal brasileiro, independentemente de ter sido praticada como um valor ético, a virgindade funcionava como uma forma de manter o *status* da noiva como objeto de valor econômico e político. Em outras palavras, nos casamentos das classes altas, a virgindade feminina era um requisito fundamental (cf. D’INCAO, 2006, p. 235), por isso, o pai de Isaltina era tão rigoroso “no capítulo erótico caseiro”. Assim, as filhas do barão representam uma espécie de mercadoria, para assim, através do casamento, resolverem os problemas financeiros dele. Como, ao longo da narrativa, a construção das personagens ocorre a partir do foco à classe social à qual elas pertencem, a menção à decadência financeira da família também se faz presente, na cena em que Isaltina recebe o pretendente Miguel na casa dela: “Para vencer o silêncio opressivo, Miguel disse saber ser ela exímia musicista. (...) Onde está o piano, perguntou ele, para ver em seguida ter dito alguma inconveniência (...). Não tenho mais piano, disse ela (...) nós somos hoje gente pobre” (DOURADO, 2002, p. 115).

Mais uma vez é feita a menção sobre a mudança do padrão social da família de Isaltina, algo totalmente perturbador para seus membros, por isso, há o desespero do barão em casar as filhas com homens ricos. Em oposição ao modo fino e elegante da moça se comportar, por motivo do ambiente de riqueza em que

ela foi criada, está o jovem Miguel, que possui maneiras simples. “Quem o fez tem mãos de fada, disse e de novo corou. Lucinda deu uma gargalhada. Me desculpe se eu disse alguma bobagem, disse ele. Eu não frequentei a corte, fui criado por aqui mesmo, sou do Mendanha” (DOURADO, 2002, p. 115). No trecho mencionado, fica destacada a diferença entre os habitantes das cidades pequenas e os indivíduos que frequentaram o luxo propiciado pela vida na corte. Na sequência narrativa, o jovem Miguel, filho do coronel Brasil Nepomuceno, casa-se com Lucinda. Apesar da falta de “etiqueta” do rapaz, ele não apresentava problemas financeiros, como é possível ser observado na fala do pai do jovem ao pedir a mão de Lucinda em casamento para o filho, por isso, foi aceito na família pelo barão: “Cristino Sales achou que devia dizer ao seu velho amigo Brasil Nepomuceno não estar em condições de dotar a filha. O coronel disse eu sei da sua situação, companheiro, E depois, Miguel não vai mal de vida” (DOURADO, 2002, p. 116). Consequentemente, fica clara a situação econômica do barão, que já era conhecida pelo pai do pretendente. Na citação acima, torna-se importante ressaltar que a menção à figura paterna do moço ocorre pelo nome e sobrenome. Além disso, ao pai do moço é acrescentada a imagem de coronel. Tais opções feitas pelo narrador reforçam a participação de ambas as famílias a uma privilegiada esfera social, elemento imprescindível para a união de seus membros, através do casamento. A construção da identidade dos personagens atrela-se à classe social a que eles pertencem, sendo assim, por mais uma vez, o valor atribuído ao indivíduo parece desconectado da sua condição humana, pois todas as ações e reações dos personagens ocorrem a partir das relações de classe.

Na sequência narrativa, o pai de Isaltina observa que a jovem estava sendo cortejada por Pedro Chaves, um homem, aparentemente rico. Assumindo a identidade do patrão, o capataz é agora o rico proprietário de terras do interior mineiro, fugindo, dos escombros da pobreza aos quais fora submetido no passado. Se antes sofreu o desprezo, pelo papel social que ocupava, a partir de Diamantina, com a nova identidade e a posse de riqueza, passa a ter um papel de destaque, aos olhos da população do município em que conhece Isaltina. Isso fica evidenciado na primeira referência a ele, enquanto personagem pertencente à classe dominante: “Pela terceira vez aquele homem passava pela janela de Isaltina. Montava um morzelo lustroso, ricamente arreado. A sela de couro trabalhado com prata. O rebenque na mão, bem vestido e de chapelão – uma rica figura” (DOURADO, 2002,

p. 116). Enquanto na primeira parte do romance Chaves foi descrito como “um branco pobre”, montado em um cavalo empoeirado, na segunda, o narrador refere-se a ele utilizando a expressão “uma rica figura”. Novamente, a descrição da vestimenta funciona como recurso narrativo, a fim de ressaltar a supremacia social do personagem. Como pertencente à classe dominante, o chapéu passa a ser acessório obrigatório, associando-se simbolicamente à dominação exercida pela elite branca. Na história do Brasil, esse objeto tornou-se não só insígnia de superioridade como meio de proteção da pele branca, contra os fortes raios solares, do país tropical, capazes de escurecê-la (cf. FREIRE, 2004, p. 257).

Como Pedro Chaves aparenta ser rico e estar interessado em Isaltina, o pai da jovem, vê a possibilidade de resolver seus problemas financeiros através do casamento da filha. É isso o que afirma para a moça, ao notar o interesse do homem: “Ela não reparou o pai atrás dela, vira tudo. Quem é, minha filha? Sei não, sei tanto quanto o senhor. Vou apurar, disse o pai. Não precisa, papai, não tenho menor interesse nele. (...) Mas deve ser rico. Isaltina, você tem de pensar nisso. (...) qualquer hora tenho de entregar a casa” (...) (DOURADO, 2002, p. 117). Nesse contexto, os sinais de riqueza do personagem se sobrepõem a qualquer argumento, ao olhar do barão. Interessado na riqueza do homem, o pai da jovem foi investigar quem era Pedro Chaves: “Cristino Sales ficou sabendo quem era o forasteiro. Rico, coronel da Guarda Nacional, vindo do Sul de Minas, onde possuía fazenda de café. O melhor: queria se casar numa família de nome, se possível de casta” (DOURADO, 2002, pp. 117-18). O fato de Pedro Chaves ser coronel, fazendeiro e membro da Guarda Nacional impressiona o barão. Tais informações bastaram para Cristino Sales aumentar o interesse dele em casar a filha com o forasteiro. Na história brasileira, a figura do coronel é uma herança da época da colonização. Nesse sistema, o fazendeiro exercia o seu domínio, a partir do título que lhe era concedido. Fazendo parte desse contexto, o poder pessoal do coronel torna-se representativo do poder público. Sendo assim, o coronelismo configura-se a partir do particularismo regional, sobrevivendo através da pobreza da população, que se torna obrigada a aceitar os mandos e desmandos desses “chefes locais” e a se submeter ao poder privado e individual (cf. JANOTTI, 1981, pp. 7-42). Com relação à Guarda Nacional, ela foi criada em 1831 e tinha por objetivo fazer a substituição das milícias do período colonial, para manter a ordem nos municípios (cf. FREDÉRIC, 1991, p. 207). Ela configurava-se como um meio de repressão oficial, que legitimou a atuação dos

donos das terras no governo das cidades, representando notoriedade (cf. LEAL, 1997, p. 14). Assim, com todos os títulos valorizados pela estrutura social da época, Pedro Chaves é um partido cobiçado pelo barão, para sua filha.

Apesar de Chaves assumir a identidade de seu antigo patrão assassinado e de ser valorizado, a partir dos bens materiais que possui, é muito diferente de Lucas Procópio, como nota-se, a partir do diálogo de Isaltina com o pai, em que este tentava convencê-la de que o homem era um bom partido; no entanto, ela relutava em aceitar a possibilidade de Chaves cortejá-la: “Além de velho para mim, é feio” (DOURADO, 2002, p. 117). Enquanto isso, a descrição que é feita de Lucas, na primeira parte do romance, quando ele recupera a lucidez e se hospeda na casa do Barão das Águas Claras, apresenta o enaltecimento do personagem, através da voz da cativa de Ismênia: “Nhazinha, até que enfim vosmecê arranjou uma paixão que vale a pena. Que homem! Que beleza! Parece um anjo, lindeza assim nunca vi!” (DOURADO, 2002, p. 67). Assim sendo, mesmo apropriando-se do nome e das posses do patrão, Pedro Chaves não consegue assemelhar-se a Lucas Procópio. Na construção narrativa, é deixada clara a contradição na postura dos dois personagens, o que está evidentemente relacionado à diferença da história de vida de ambos, enquanto um foi criado com os privilégios de ter nascido em berço de ouro, o outro, foi abandonado na igreja, devido à pobreza dos pais. Assim, apesar de toda a riqueza do homem, Pedro Chaves continua a ser o homem grosseiro, violento e rústico como antes. O representante da elite, o barão Cristino de Almeida Sales, menciona o desacerto entre a riqueza do coronel e a rusticidade que apresenta ter o pretendente de Isaltina: “Apesar de rico, um rústico, um bronco, reconheceu com tristeza o barão. (...) Cristino Sales se colocava mentalmente no lugar da filha, sentia um desconforto enorme” (DOURADO, 2002, p. 120). Em vista disso, apesar do dinheiro que tem, Pedro Chaves foge dos padrões que fazem parte dos representantes da elite, pois traz as marcas de seu passado sofrido, em que faltava até mesmo o alimento para a manutenção da vida. Considerando-se tais abordagens, a matéria presente no romance estudado, registra as vivências tão contraditórias entre os personagens, produzidas pelas relações de classe das quais eles fazem parte, que podem ser vistas como representações das relações de classe do Brasil, no século XIX. Nesse sentido, a matéria que subjaz o texto é “historicamente formada, e registra de algum modo o processo social a que se deve sua existência” (SCHWARZ, 2000, p. 31).

Pedro Chaves e Cristino de Almeida encontram-se várias vezes para jogar, afinal o interesse deles era mútuo. Chaves desejava um casamento com alguém que tivesse um nome de destaque social, pois isso lhe garantiria o respeito da sociedade e o barão almejava resolver os problemas financeiros da família, casando a filha com um homem rico. Nesse cenário, o barão, desprovido de qualquer esperança em reverter sua situação financeira, a partir do investimento na busca por diamantes, sem nenhum pudor, compra tecidos para a filha se apresentar ao homem que cortejava a filha dele: “Antes de ir para casa, passou na loja de seu Geraldo, ele mesmo escolheu os melhores e mais ricos tecidos. Isaltina seria de novo uma princesa no seu solar e balcão” (DOURADO, 2002, p. 119). Novamente, a voz narrativa refere-se à moradia, como marco fundamental das fronteiras sociais. Como deseja recuperar o padrão de vida anterior, o barão tenta sensibilizar a filha, para convencê-la a aceitar o forasteiro como marido, fazendo referência à própria velhice: “Mas será bom para você, pense no seu futuro. E asmaticamente arfando e tossindo, pense em mim, filha, na minha velhice pobre e indigna, devendo a todo mundo” (DOURADO, 2002, p. 119). Apesar da recusa de Isaltina em aceitar a corte de Pedro Chaves, o barão das Datas, utilizando-se de sua autoridade de pai, convida o coronel a visitá-lo: “Apesar dela dizer novamente não, desta vez a coisa foi diferente. Afinal de contas ele era o pai. Onde estamos, senhores?! As filhas não obedecem mais os pais?” (DOURADO, 2002, p. 120). Durante a visita, Pedro Chaves e o barão conversaram sobre os investimentos que faziam. O coronel menciona as plantações de café e o barão das Datas, o garimpo, insinuando a Chaves a necessidade de dinheiro: “Cristino Sales se mostrava muito interessado em saber como era uma fazenda de café. (...) O importante é ter terra, barão. (...). É, disse Cristino, o garimpo é um sorvedouro de dinheiro. (...) Se eu tivesse... Amanhã a gente se fala, disse o outro (...)” (DOURADO, 2002, p. 121). À vista disso, o diálogo entre os dois, mais do que caracterizar os personagens, exerce o papel de apresentar as transformações econômicas com relação à situação das cidades mineiras e, conseqüentemente, mostrar o novo panorama nacional que se fazia presente. No entanto, apesar das mudanças com relação à economia, o sistema da escravidão percorre as duas partes do romance, pois ele, no Brasil, foi tardiamente abolido, mesmo o cenário internacional fazendo pressão com relação à ainda existência dele em terras brasileiras, no final do século XIX.

As diferenças entre a jovem e o pretendente, Pedro Chaves, são enormes, por isso, em uma das cenas, o narrador menciona o fato de Isaltina sentir pena do homem, que desejava casar-se com ela. Isso ocorre devido à forma simples de ele se expressar, em oposição, à condição cultural da moça, o que está descrito na cena seguinte: “Ele falava pouco, quase nada. Quando ela lhe perguntou como era a Fazenda do Encantado, achava o nome muito bonito (...), ele disse ara, a dona não vai se interessar por uma fazenda de café. Aquele ara deu uma grande pena em Isaltina” (DOURADO, 2002, p. 121). Assim, enquanto ela é uma jovem culta, ele, traz os índices sociais que marcam sua origem humilde, representado, no exemplo, pela fala dele, por isso, Isaltina constata que: “Ainda faltava muito para ele ter um mínimo polimento para frequentar, não dizia um salão, mas uma sala de visita. Ela ia ter muito trabalho com ele” (DOURADO, 2002, p. 121). É interessante notar que a preocupação de Isaltina era tornar Pedro Chaves apto para atuar socialmente. Segundo D’ Incao, nos espaços públicos, como nas salas de jantar e nos salões, lugar de máscaras sociais, existiam regras para bem-receber e bem-representar diante das visitas (cf. 2006, p. 228). É evidente que Pedro Chaves não possui as regras de etiqueta, que Isaltina aprendeu e, por isso, como não há alternativa para ela de fugir do casamento com ele, deseja ensinar-lhe a representar papéis sociais, a fim de ele ter a aprovação da sociedade da pequena cidade. Assim, enquanto ela é a moça “bem nascida” e educada na corte, Pedro Chaves é o homem que lutou para sobreviver. O confronto da história individual dos dois personagens surge como modo de representação dos antagonismos dos quais eles fazem parte, do mesmo modo que estão presentes entre Procópio e Chaves, como mencionado.

Se antes, o antigo capataz até fome passou, quando assume os bens do patrão, passa a esnobar e a usurpar do poder que o dinheiro lhe proporciona. Nesse cenário, a riqueza dele não esconde os hábitos adquiridos pela vida simples do passado, mas, associa-se a outras possibilidades proporcionadas pelo dinheiro, como, por exemplo, tomar vinho, privilégio dos favorecidos socialmente: “Estouvado, parecia gostar de gastar, semostrador. (...) Ele não se dava ao respeito, não escondia de ninguém as suas aventuras. Bebia dos finos vinhos às cachaças mais ordinárias” (DOURADO, 2002, p. 122). O costume da classe desfavorecida socialmente em beber cachaça é mencionado por Gilberto Freyre, em *Sobrados e mucambos*: “Os negros e caboclos é que gostavam de beber sua cachaça” (FREYRE, 2004, p. 174). Sendo assim, o vinho e a pinga também podem ser vistos

como índices dos antagonismos de classe que Pedro Chaves passa a representar através de sua pessoa e persona.

A menção ao papel de Isaltina como representante da elite, apesar de a família dela estar falida, é constantemente mencionada pela narrativa, reforçando o seu perfil social, em oposição, ao do pretendente. É isso o que acontece em uma das falas de Pedro Chaves, quando ela demonstra indignação pelo fato de ele, apesar de estar comprometido com ela, manter relacionamento com uma cativa alforriada: “É Adélia, comprei e alforriei, disse ele secamente, a voz alterada, bebida certamente. Ela disse não poder suportar aquilo. É meu feito, disse ele; não seria por causa de gente de casta e fumaça que ia mudar” (DOURADO, 2002, p. 122). Como consequência de tais fatos, o destaque social da jovem é proliferado na construção textual, ou através da voz do narrador, ou da voz dos personagens. Como consequência do envolvimento de Pedro com a ex-cativa, Isaltina desiste do casamento. O matrimônio com a personagem nada mais é do que um contrato, cujas partes mantêm interesses próprios: “O contrato de casamento rompido, o melhor seria acabar de vez com a sociedade ajustada para a exploração das lavras, foi o que mandou dizer o coronel a Cristino Sales” (DOURADO, 2002, p. 122). Assim, fica claramente expresso que Isaltina era uma mercadoria comprada pelo coronel, que queria ter como esposa uma moça possuidora de uma história familiar respeitada socialmente: “No fim de uma semana, sendo a resposta negativa, o coronel mandou dizer ao Barão das Datas que o ajuste da sociedade estava rompido e ele queria de volta os muitos contos de réis emprestados, senão ia bater nas portas da Justiça” (DOURADO, 2002, p. 123). Dentro desse cenário, o pai de Isaltina chega a humilhar-se a Pedro Chaves, para que tivesse paciência, pois iria convencer a filha: “O velho lhe pediu por escrito: tivesse pena dele, andava muito doente; tão logo melhorasse, obteria da filha uma decisão favorável (...). Em último caso, ele faria valer a sua autoridade paterna, recorreria mesmo à violência” (DOURADO, 2002, p. 122). Cristino Sales não consegue aceitar a situação financeira em que se encontra, como também não admite a perda do *status* social que tinha. Tendo de devolver ao coronel o dinheiro emprestado, o barão se desespera e chega ao ponto de ameaçar de morte a própria filha, para que ela reatasse o compromisso estabelecido com Pedro Chaves: “Ela voltou para a sala, deu de cara com o pai. O cabelo desgrenhado, o olhar frio e duro (...). Quando os olhos dela baixaram, viu na mão do pai um revólver. (...) olhava friamente a arma

apontada para ela” (DOURADO, 2002, p. 123). A perda de seu destaque social é, aos olhos do barão, uma situação inadmissível, por isso, tem uma atitude drástica como alternativa para garantir a retomada de sua estabilidade financeira.

Na história, Joana, além de cuidar da filha do barão, representa também o papel de conselheira de Isaltina, como, por exemplo, na cena em que diz para jovem casar-se com Pedro Chaves, para ajudar Cristino de Almeida Sales. Em nenhum momento, a cativa demonstra revolta contra o pai da jovem, apesar da condição social de total submissão em que se encontra. De forma contraditória, ela alia-se ao desejo de Cristino Sales de convencer a jovem a casar-se com o homem rico, revelando a total fidelidade de Joana ao seu senhor. A atitude do pai de Isaltina, além de gerar a perplexidade no leitor com relação à total falta de amor dele pela filha, favorece a ampliação de significado, tendo em vista o caráter social de sua ação, ao ameaçar a sua própria descendente. Como representante da elite, o que ele não queria era perder o “seu posto” de destaque na sociedade. Novamente a contradição se faz presente na narrativa. Se, a princípio, é dito sobre o caráter liberal das ações do barão com relação à política e à sua suposta modernidade, sua postura com a filha é totalmente incabível e autoritária. Nesse cenário, a consciência da moça sobre a difícil situação financeira em que o pai se encontrava e a constatação da total humilhação a que Cristino de Almeida Sales havia se submetido, para recuperar o padrão de vida anterior aos problemas econômicos, fizeram com que ela aceitasse o casamento: “Decidi livremente, não foram o medo e esta arma fria que me obrigaram, mas o nojo, a profunda pena de ver a que ponto de abjeção o senhor chegou, pai” (DOURADO, 2002, p. 123). Na sequência dos fatos, Pedro Chaves consegue o que desejava: um casamento para fortalecer a importância de seu papel de patriarca na cidade de Duas Pontes. Assim, ele aprende a se utilizar do poder do acúmulo de dinheiro, garantindo-lhe, inclusive, uma jovem esposa com um importante nome social. No romance de Autran Dourado, a falta de opção da jovem reflete a história das mulheres das famílias ricas brasileiras do século XIX, ao passarem por constrangimentos em suas uniões, devido ao autoritarismo paterno com relação à imposição do enlace matrimonial. O que a literatura do período mencionado indica é que a mulher da classe baixa, ou com poucos recursos financeiros, tinha mais possibilidades de poder amar e de escolher o cônjuge, pois a escolha não estava relacionada a interesses políticos ou econômicos. No entanto, para as mulheres ricas é provável que o amor apenas

tenha sido um alimento do espírito e não uma prática existencial (cf. FAUSTO, 2009, p. 60). É justamente isso o que acontece com a jovem Isaltina, ao ser considerado o relacionamento tão difícil, entre ela e o coronel e o casamento por interesse.

Quem, ironicamente, pressente a infelicidade que viria do casamento da filha do barão com Pedro Chaves é Joana: “Joana se lembrou do sonho da véspera: uma gráua negra adormecida no branco vestido de noiva de Isaltina. E tudo era símbolo, vaticínio, significação. Naquela mesma noite Isaltina iniciara a sua longa infelicidade, o seu caminho de pedras” (DOURADO, 2002, pp. 124-25). No vestido branco, está a ave negra, a marcar as diferenças, as oposições de uma realidade que traz privilégios para alguns e sofrimento para outros. Dessa forma, o elemento da narrativa a perceber que aquele casamento traria consequências ruins na vida da jovem, é justamente a pessoa desprovida de direitos na sociedade ali representada, cujo espaço ocupado, na casa dos senhores, é a cozinha, enquanto os convidados para o casamento vivenciam o *glamour*, no salão do sobrado. Isto posto, Joana será aquela a anunciar a infelicidade da juvenzinha, ocasionada pelo casamento, pois ela vê as contradições tão evidentes entre a moça e aquele homem tão bruto.

Na construção narrativa, a igreja católica está sempre presente, como, por exemplo, na voz irônica do narrador, ao fazer o comentário sobre o casamento da filha do barão com Pedro Chaves: “Todos viram: tudo acabou bem; nada como o casamento, diziam, louvando muito a sabedoria da Igreja e das instituições” (DOURADO, 2002, p. 124). A igreja, no período representado na história, funcionava como um instrumento que tinha por objetivo veicular a ideia geral de obediência (cf. FAUSTO, 2009, 60), aspecto mencionado inicialmente neste trabalho. Em *Lucas Procópio*, o papel dela enquanto elemento regulador de comportamentos é bastante visível. Isaltina é obrigada a casar-se por imposição paterna, e, nesse evento, há a aprovação da igreja católica, que é conivente com o casamento baseado em interesses financeiros, mesmo que simbolize um sofrimento para os envolvidos. Dessa maneira, na narrativa, assim como na história do Brasil, a instituição religiosa caminha em consonância com os princípios que regem a classe dominante.

Se antes o sobrado da família Sales havia perdido o *glamour*, devido às circunstâncias da vida financeira do pai de Isaltina, por causa do casamento, a casa do barão volta a brilhar, como era o desejo dele. Nesse contexto, o esnobismo da elite se materializa na festa: “De noite, o sobrado era todo luminárias acesas. Nos lustres de cristal facetado, as luzes rebrilhavam” (DOURADO, 2002, p. 124). Em

meio ao resplendor social proporcionado pela riqueza, a alegria retorna à vida de Cristino de Almeida Sales, apesar de o matrimônio ser sinônimo de sofrimento para a filha dele: “Todo dignidade e compostura, ninguém como o Barão das Datas para receber. Dava a cada um uma palavra afetuosa, punha-os à vontade. Tanta a sua felicidade, que permitiu mesmo conversa política com ele” (DOURADO, 2002, p. 125). Em meio à alegria, um dos convidados da festa faz referência à transformação do sistema político brasileiro: “Os nobres devem se cuidar, disse o chefe conservador. Sim, sei, disse o barão, breve virá a república. Por mãos militares e inspiração conservadora, com uma filosofia que nos é estranha...” (DOURADO, 2002, p. 125). Um novo cenário se apresenta no plano narrativo e, na realidade brasileira. No entanto, enquanto, o novo, supostamente moderno, representado pela República, se aproxima, o horror da escravidão ainda permanece, no Brasil imperial. Assim, além dos antagonismos de classe, presentes na história de Autran Dourado, há também o sentido paradoxal que fez parte da história brasileira, relacionado à convivência contraditória entre a suposta modernidade a aproximar-se do Brasil, a partir da possibilidade do advento da República, e a realidade da escravidão a continuar a fazer história na casa grande e na senzala, ainda no final século XIX, nas terras brasileiras. A mesma perspectiva está expressa em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, onde o escravismo não é fixado apenas pelo lado do atraso, mas também pelo caráter perturbador de sua afinidade com a tendência nova (cf. SCHWARZ, 2012, p: 185). Nas festividades do casamento, o esplendor do sobrado alia-se à exaltação do luxo da vestimenta da noiva, com realce à pele branca dela e ao anel que usava, símbolo da aliança financeira entre Pedro Chaves e o barão: “O vestido de rendas brancas, bem decotado, deixava à mostra o colo muito branco. Tudo era beleza e esplendor. (...) o coronel lhe tomou a mão esquerda, colocou no dedo da aliança um anel de brilhante conhaque (...)” (DOURADO, 2002, p. 124). Nesse cenário, os privilégios da elite, que podia comer bem e ainda desfrutar de música e poesia, também estão representados a partir da cena do casamento: “E foi servido o banquete na grande mesa. E houve discursos e poesia feita para a ocasião. Isaltina disse qualquer coisa no ouvido do pai, ele mandou chamar alguém da orquestra. Veio o violinista e tocou para ela, a seu pedido, uma pequena peça de Schumann” (DOURADO, 2002, p. 125).

Como há um novo contexto, o luxo volta à família do barão e com ele as satisfações que ele pode gerar. O casamento ocorre com toda a pompa possível e a

festa funciona como um meio de a família do barão recobrar a posição de destaque, perante a população da cidade. Se as festividades do enlace matrimonial foram um sucesso, a noite de núpcias do casal foi desastrosa e, assim, na sequência narrativa, há a descrição do horror vivenciado pela tão jovem Isaltina, em oposição à suposta felicidade presente na cerimônia do casamento:

Saída da girândola de sonho (...), tinha agora diante de si uma realidade dura e opaca; dentro dela, trevas e gritos. (...) /. Quando ergueu os olhos para o espelho: um homem nu. (...) Ao ver aquela figura de primata pronta para cair sobre a presa, deu um grito de horror. O homem saltou em cima dela, lhe tapou a boca. Batidas aflitas na porta, e a voz do velho barão perguntando o que houve. Nada, um simples acidente da inocência, disse cínico o coronel. / (...) violentamente ele lhe rasgou o vestido, o corpete. Ela procurava proteger a sua nudez, se debatia, ele não a soltava. Eu vou gritar, disse ela. (...) (DOURADO, 2002, p. 126).

Isaltina é a presa capturada pelo capataz, Pedro Chaves, descrito como um primata pelo plano narrativo e o casamento por conveniência configura-se como o gerador de terror para a personagem, quando se vê sozinha com o marido. A cena acima é o registro da brutalidade à qual o próprio pai submeteu a filha, para conseguir dinheiro. Se a falta de escrúpulos faz parte das atitudes do coronel, ela também está presente, de forma mais cruel, na ação de Cristino de Almeida Sales, afinal, a menina foi vendida pelo pai e submetida à violência e humilhação, a fim de ele conseguir os benefícios financeiros, ao ser consolidado o casamento de sua descendente. Dessa forma, a classe dominante parece ser severamente criticada, considerando-se os fatos aos quais a menina foi acorrentada, pela exigência da figura paterna. A presença do rico Pedro Chaves traz à tona a degradação total do representante da elite em “Persona”, o barão Cristino de Almeida Sales. De forma paradoxal, o homem que pertencia ao partido Liberal, que é culto e que viveu as regalias da corte, vende a filha. Assim, enquanto o barão tinha a pretensão de ser moderno, suas ações são colocadas em xeque pela presença do forasteiro. Consequentemente, a máscara utilizada por Pedro Chaves faz o pai de Isaltina se despir de toda dignidade, mostrando a sordidez do importante barão e, paradoxalmente, a total falta de nobreza em suas ações. Ela, mais do que possibilitar a ocupação de um espaço social que não lhe pertencia, surge como

forma de desmascarar os princípios e valores do personagem masculino representante da classe dominante, o barão Cristino de Almeida Sales.

Ainda com relação à cena acima, parece haver um deslize estilístico na construção da fala de Pedro Chaves, o que pode ser observado, quando ele diz para o pai da jovem que o grito dela fora “um simples acidente da inocência”, expressões essas que não condizem com o perfil do personagem. A noite de núpcias de Isaltina é caracterizada pelo horror vivenciado pela jovem vendida pelo pai ao homem violento e sem escrúpulos marcando, assim, a transformação no rumo da história dela, agora casada com Pedro Chaves. Essa mudança na vida da moça é simbolicamente representada pelo movimento dos ponteiros do relógio, imagem recorrente na construção narrativa, para materializar a passagem do tempo e as mudanças no curso da existência: “Só sabia que o tempo passava pelas batidas das horas do relógio-armário da sala, que agora ela ouvia – era a única realidade do mundo de fora” (DOURADO, 2002, p. 127). Isaltina vivencia sua triste história por motivo do insucesso do pai na exploração das minas. Ele não tem mais dinheiro para, por exemplo, explorar a cafeicultura, pois o que possuía investiu na mineração, porém não foi bem sucedido. A presença do relógio no texto cumpre o papel de representar, além das mudanças na vida da jovem, as transformações advindas da nova realidade do cenário nacional, que estão relacionadas ao sistema econômico, político e também ao que dizem respeito às novas relações sociais. Na sequência textual, após a terrível noite de núpcias, o casal parte para o sertão mineiro.

Agora o leitor já conhece a história da moça que percorria as estradas mineiras com Pedro Chaves, com destino a Duas Pontes. Seguindo viagem, na frente, vão os escravizados: “Iam na frente, além do guia e de dois escravos, a mulata Adélia” (DOURADO, 2002, p. 127). Na viagem, Isaltina fica doente e, por isso, o casal hospeda-se em um hotel em Curvelo, para a moça se recuperar. Lá, novamente, as diferenças entre os dois são expressas a partir da diversidade do grau de instrução cultural de ambos. Tanto na primeira parte narrativa, quanto na segunda, a descrição que é feita de Pedro Chaves é a de um homem bruto, cruel e violento, até mesmo com a jovem esposa, como afirmado. Apesar de rico, o seu passado se perpetua no presente, a partir do modo rude de ser, fruto do abandono na infância e da exploração da qual foi vítima, quando era criança. Tudo o que faz, traz como princípio o exercício da força. No entanto, há uma pequena pausa na forma violenta de agir. Isso ocorre quando Isaltina fica doente durante a viagem para

a fazenda do Encantado. Assim, tão acostumado à rispidez e violência, descobre-se apaixonado pela moça, o que para ele foi um espanto, pois os sentimentos não faziam parte de sua vida cotidiana, habituada à brutalidade “E foi então que uma coisa extraordinária aconteceu. Aquele bruto (...) foi se deixando vencer pela ternura. (...) De repente, uma tarde, descobriu que estava apaixonado pela mulher” (DOURADO, 2002, p. 128).

Estando apaixonado, pensa em até mesmo se distanciar de Adélia, a cativa que exerce o papel de amante dele. A jovem vendo toda a atenção que o marido lhe concedia, enquanto ela estava doente, resolve ensiná-lo a ler e a escrever e também a transmitir-lhe noções de aritmética: “Lhe perguntou qual era o seu grau de instrução. Ele disse saber as quatro operações, era capaz de ler e escrever alguma coisa. / Isaltina mandou ele comprar um caderno de caligrafia, um livro simples de leitura (...)” (DOURADO, 2002, p. 129). Pedro Chaves procura uma moça como Isaltina para se casar, pois ele queria ser respeitado na sociedade. Ela era uma jovem culta, cujo pai tinha título de nobreza, garantia de destaque social. No século XIX, os homens apresentavam uma dependência com relação à imagem que suas esposas pudessem transmitir para as demais pessoas do convívio social; ou seja, as mulheres, no período em questão, cuidavam da imagem do homem público, e isso o ajudava a manter sua posição social, embora a autoridade familiar se mantivesse em mãos masculinas (cf. D’ INCAO, 2006, p. 230). É justamente isso o que procura Pedro Chaves, quando foi em busca de uma noiva em Diamantina: uma mulher que o ajudasse a conservar seu patamar social, afinal, ele torna-se rico, assumindo a identidade do patrão, porém, necessita de uma esposa culta e pertencente à elite, a fim de ter assegurado o seu destaque na sociedade. Tanto Pedro Chaves, quanto Isaltina querem garantir o posto de classe dominante e é justamente por causa disso que há uma relação de reciprocidade entre ambos. Cada um buscou no outro o que faltava para garantia da supremacia social. Ela procurou o dinheiro dele e Pedro, uma moça que sabia portar-se de acordo com os padrões da elite. Assim, não há, por parte do narrador, nenhuma referência a qualquer aspecto relativo à afetividade. Apesar da paixão de Pedro Chaves, ela se conserva em um átimo de tempo. A carência de ambos está relacionada ao processo em que as relações amorosas são mercantilizadas. Assim, a aliança entre eles é a garantia que cada um tem para firmar-se como sujeito na sociedade dividida em classes, o que produz uma ruptura

com a potencialidade humana de vivenciar o amor, nesse sentido, o casamento deles só poderia estar destinado à infelicidade.

2.2. A vida em Duas Pontes

A vida do casal em Duas Pontes é permeada pelo embate constante entre os mundos tão diversos nos quais eles foram criados. Enquanto Isaltina, no passado, mesmo sendo órfã de mãe, recebeu todos os cuidados que a infância deve ter, de forma oposta, Pedro Chaves foi órfão de pais vivos, que o abandonaram, por não terem recursos materiais a lhe garantirem a sobrevivência, como visto. O contraste entre os dois personagens, se já era facilmente visível em Diamantina, após o casamento, toma força no romance, pois a ocupação do mesmo espaço físico por ambos não cria a aproximação entre eles, que trazem como história pessoal o pertencimento a espaços sociais opostos, mas enfatiza a diferença.

A fase vivenciada por Isaltina e Pedro Chaves, após o casamento, insere-se na nova realidade da nação, cujas mudanças com relação à economia, passam a transformar também a paisagem local, fato que impressiona a personagem feminina. Nesse cenário, a base econômica de Minas Gerais é substituída pela plantação de café, como pode ser observado na carta que ela escreve para a irmã, para contar sobre a nova vida. A riqueza da elite, no novo momento histórico, se consolida a partir do investimento na cafeicultura: “Você não queira saber, Lucinda, a rica beleza dum cafezal florido. Os cafezeiros são plantados geometricamente nas encostas de suaves morros ou se perdem de vista na planície ondulada (...)” (DOURADO, 2002, p. 134).

A ausência na carta de qualquer referência ao relacionamento entre Isaltina e o marido, passa a ser fonte de significação para o contexto narrativo. Afinal, o conteúdo do que a moça escreve diz respeito à paisagem que a jovem observou no caminho até Duas Pontes. O comentário dela representa o encantamento da jovem pelas novas possibilidades de investimento da classe dominante, para a conservação e ampliação da riqueza. Casada com Pedro Chaves, ela torna-se proprietária de toda fortuna dele, por causa da aliança estabelecida. O que ela escreve para a irmã funciona como representação dos interesses da classe social à

qual pertence. A cena da carta é mais um dos instrumentos utilizados pelo narrador, para destacar a força das relações de classe que fazem parte do contexto narrativo. O não dito por Isaltina a Lucinda pode ser entendido pelo leitor como uma forma de representação do valor atribuído por ela ao poder econômico, que se sobressai às relações humanas, sejam elas entre pais e filhos (tendo em vista o fato de a figura paterna de Isaltina praticamente tê-la vendido a Pedro Chaves), ou entre os cônjuges.

No novo cenário da realidade nacional, o ajuste da elite às mudanças, considerando-se as novas relações econômicas, passa a ser condição essencial para a manutenção e ampliação da fortuna. O desejo de Isaltina de conservar o papel de destaque social, a partir dos privilégios da riqueza, está presente também no trecho em que Pedro Chaves menciona a ela o anseio dele de ter um título nobre: “E numa brincadeira rara nele (no fundo o seu sonho era mais profundo, a ninguém antes revelado), chamou-a de senhora baronesa. Isaltina sorriu feliz, só a mãe possuía esse título, ela não” (DOURADO, 2002, p. 134). Os princípios que direcionam a personagem feminina relacionam-se ao desejo dela de ter assegurada a supremacia social, que tanto valoriza, e o casamento com Pedro Chaves passa a ser a garantia da permanência em um *status* social privilegiado.

O coronel torna-se um importante fazendeiro de Minas Gerais, a partir do plantio do café e conserva em suas fazendas a mão de obra dos cativos, não pensando, a princípio, substituí-la pelo trabalho dos imigrantes, com medo de que estes exigissem direitos, ao invés de cumprirem os deveres. É isso o que ele diz em uma conversa com a esposa, quando ela pergunta-lhe por que ele não traz estrangeiros para trabalharem na fazenda: “Não trago porque essa gente vem cheia de ideias no bestunto (...) / Querem é mexer com indústria, com comércio. E depois, com as tais ideias na cabeça, se unem, e tudo pra eles é direito, não querem nenhuma obrigação” (DOURADO, 2002, p. 133). Enquanto a família de Lucas Procópio (verdadeiro) enriqueceu a partir da exploração da mineração em Minas Gerais, Pedro Chaves amplia a riqueza “herdada” do homem assassinado, através do investimento na agricultura, pois, no novo cenário nacional, a elite substitui a forma de investimento para a manutenção da riqueza e do poder. A dedicação do antigo capataz à cafeicultura é mencionada pelo narrador: “Ao mesmo tempo que esperava a primeira colheita, ele desmatou mais terras. Agora conhecia bem a

cultura do café, aprendera com muito tino e pertinácia. (...) A safra prometia, em breve o coronel seria mais rico ainda” (DOURADO, 2002, p. 134).

Assim, a partir do percurso do tempo, uma nova realidade surgia no cenário nacional, o que propicia a ampliação da riqueza de Pedro Chaves. No início do século XIX, no Brasil, a grande novidade na economia foi o surgimento da produção do café para exportação. No Vale do Rio Paraíba, se reuniram as condições para sua primeira grande expansão em níveis comerciais. A área estendia-se a Minas Gerais, onde existia terra virgem disponível e clima favorável para o plantio de café (cf. FAUSTO, 2009, p. 186). É, nesse panorama de mudanças na economia brasileira, que se insere o personagem Pedro Chaves, por isso, ele diz para a esposa: “Serei um dia tão rico e poderoso como o Barão do Jacareí, o paulista Cesário Barreto, que conseguiu, (...) através de técnicas modernas, dois milhões de cafezeiros, elevando a produção a trezentas e cinquenta arrobas por milheiro de pés” (DOURADO, 2002, p. 134). A riqueza almejada e a possibilidade de ampliar as posses, como consequência do investimento na plantação de café, é mola propulsora para Pedro Chaves que chama a esposa de “senhora baronesa” (p. 134), marcando o território da elite poderosa. Na sequência da história, é associado o trabalho dos cativos à vastidão das fazendas de Pedro Chaves: “À primeira alva da manhã os escravos partiam para os cafezais. / O café em alta, ele ganhou muito dinheiro. Com esse dinheiro comprou (...) dois sítios vizinhos (...) que formariam (...) a geometria monótona dos cafezais” (DOURADO, 2002, p. 135). Enquanto ele enriquece, os escravizados trabalham e, nesse sentido, as representações das oposições sociais ganham força na matéria do romance. Isaltina cumpre então o papel de tentar convencer o fazendeiro sobre as vantagens econômicas que ele teria com a substituição da mão de obra dos cativos, pela, de imigrantes, o que, a princípio, ela não consegue, mas, mesmo assim, não desiste de tentar persuadi-lo a fazer transformações na fazenda: “Ela tentava lhe provar que, alforriando alguns escravos e vendendo o resto, ele teria cabedal suficiente para, sem descuidar do café, (...), diversificar as culturas” (DOURADO, 2002, p. 132).

A esposa de Pedro Chaves não parece se importar verdadeiramente com a real situação dos que eram privados da liberdade e sofriam devido à vida à qual eram submetidos, uma vez que nenhum princípio humanitário faz parte dos argumentos dela. Durante a conversa da esposa com Pedro Chaves, para convencê-lo a contratar imigrantes, o marido questiona-lhe por que ela não dava

alforria a Joana. Assim como Jerônimo, não possui muitas perspectivas em sua vida e, por esse motivo, acompanha Lucas Procópio, mesmo após ser alforriado, Joana também não tem opção, por isso, devido à situação em que se encontra, ela não deseja a liberdade, pois a ideia de um futuro diferente não lhe é possível, assim, a única coisa que lhe resta é continuar ao lado de sua jovem senhora, até o fim da vida e é isso o que acontece na história da personagem: “Na minha idade, o que eu vou fazer com alforria. (...). Alforria, só se for pra eu ficar trabalhando aqui (...). Pois eu vou lhe alforriar, disse Isaltina. Vai continuar na mesma, Nhanhá, vou ser sempre cativa de vosmecê” (DOURADO, 2002, p. 133). A submissão de Joana está presente na forma de tratamento utilizada por ela, para dirigir-se a Isaltina, o que também aparece na história de Jerônimo, como apresentado. Na fala da cativa, a falta de alternativas na vida dela transforma-se em afetividade e dedicação a sua senhora. Ela não tem como sobreviver, se lhe for concedida a alforria. Ficou velha trabalhando para a família do barão Cristino de Almeida Sales. Sua única opção, para conseguir as condições básicas para a manutenção da vida é continuar no papel de submissão ao opressor. Assim, mais do que registrar a ausência do desejo de Joana de tornar-se forra, a fala dela funciona como meio de representação do confronto com a realidade de Isaltina. Nesse sentido, o antagonismo de classe fica evidenciado, a partir da proximidade entre os personagens que representam os oponentes sociais. A mesma situação foi vivida por Jerônimo, no início do romance, levando-se em consideração a dependência dele a Lucas Procópio. Os dois cativos precisam dos que estão na condição de opressores, para que possam ter os meios básicos de sobrevivência garantidos. Assim, nesse sistema aí expresso, há os que produzem e trabalham e aqueles que vivem à custa do trabalho daqueles que são privados de liberdade.

Mais uma vez os estudos de Marx e Engels funcionam como apoio para este trabalho. Segundo os autores, para que uma classe social possa ser oprimida, é necessário que lhe sejam garantidas as condições nas quais possa dar continuidade a sua existência servil (cf. ENGELS e MARX, 2002, p. 56). Em *Lucas Procópio*, é justamente isso o que acontece. A submissão de Jerônimo e de Joana, alia-se à aceitação das circunstâncias em que se encontram¹⁰. Como obra do contexto ao

¹⁰ Para Hegel, na medida em que o sujeito não se identifica como produtor das obras, como indivíduo construtor da História e, à proporção em que vê os fatos exteriores como se fossem totalmente alheios a si mesmo, ocorre o processo de alienação (cf. 1992, p. 234).

qual os dois personagens estão inseridos, eles assimilam e reproduzem, como verdades absolutas, o que se lhes apresenta como realidade externa, sem questionamentos, e, além disso, passam a reiterar a verdade daqueles que lhes oprimem. Nem Joana, nem Jerônimo revelam qualquer indício de revolta com relação à história que vivem (Jerônimo, antes do início de sua peregrinação com Lucas Procópio, apresenta uma atitude de rebeldia, porém, após o momento em que se torna o “escudeiro” do coronel, demonstra uma fidelidade absoluta ao latifundiário e o defende até o final, sendo inclusive morto por isso, ao se vingar pela morte de Lucas Procópio, atirando em Pedro Chaves).

Mais adiante, Isaltina concede a Joana a alforria, todavia, quando ela passa a receber pelos serviços prestados, não sabe lidar com o dinheiro. Isso é mencionado pelo narrador: “Tudo isso ficava (...) por conta de Joana, forra mas levando a mesma vida de antes. Joana não sabia o que fazer com o dinheiro” (DOURADO, 2002, p. 136). Assim, mesmo alforriada, a ex-cativa continua a trabalhar para a esposa do coronel e assume todos os serviços da casa, após o nascimento da filha de Isaltina: “A convalescença de Isaltina foi relativamente tranquila. Ajudada por Joana, que há muito tomara a si a direção da casa (...)” (DOURADO, 2002, p. 155). Mesmo liberta, a vida da personagem continua a ser a representação da repetição das condições sociais que tinha quando era cativa. Nada mudou, permanecendo Joana na dependência de Isaltina, a mulher que vive à custa do trabalho da serviçal.

Nesse contexto de submissão, Joana, assim como Jerônimo, tem sua identidade roubada, o que é notado pelo distanciamento dela com relação à religião de sua origem e pela influência da religião católica na vida da personagem: “Meio esquecida da religião pura dos seus antepassados angolanos, já em pleno sincretismo, ela rezava à santa da sua devoção, Nossa Senhora do Rosário” (DOURADO, 2002, p. 136). Desse modo, a igreja católica exerce o seu domínio sobre os dois escravizados representados no texto, que deixam esquecido o passado africano, ao se submeterem aos princípios religiosos da elite brasileira, o que consolida a influência e dominação exercida pela religião do opressor. Uma vez que a classe superior está no poder, é evidente que domine inclusive a distribuição de suas ideias e que elas sejam, assim, as ideias dominantes de sua época (cf. CHAUI, 2008, p. 85). “Para que isso ocorra, é preciso que a classe dominante, além de produzir suas próprias ideias, também possa distribuí-las, o que é feito, por exemplo, através da educação, da religião, dos costumes, dos meios de

comunicação disponíveis” (CHAUÍ, 2008, p. 86). Nesse contexto, a igreja católica ocupa, no Brasil, o papel de aliada da classe dominante. É justamente essa função conservadora, assumida pela igreja, que está representada em *Lucas Procópio*, colaborando para a permanência da estrutura social da qual fazem parte os personagens da elite. Jerônimo e Joana deixam esquecida a religião da cultura africana e passam a cultuar os santos católicos. A ex-cativa chega ao ponto de desejar construir uma capela para Nossa Senhora do Rosário. Nesse sentido, ela assume e reproduz não a sua fé, mas a, da classe opressora.

Ainda de acordo com Marilena Chauí, a ideologia nasce para servir aos interesses de um grupo social e isso ocorre transformando as ideias de uma classe específica em ideias universais. Assim, “a produção e distribuição dessas ideias ficam sob o controle da classe dominante, que usa as instituições sociais para sua implantação – família, escola, igrejas, partidos políticos, magistraturas, meios de comunicação da cultura permanecem atrelados à conservação do poder dos dominantes” (CHAUÍ, 2008, pp. 88-9). No romance, as ações e pensamentos dos personagens são determinados pelas relações de classe. Joana e Jerônimo aceitam a situação em que se encontram, além de apresentarem muita estima pelos seus senhores. Aos olhos dos dois cativos, a função social deles mesmos é ser instrumento de trabalho, por isso, são alienados e reproduzem o sistema ao qual pertencem, auxiliando os detentores do poder a aumentarem o capital e a conservarem as propriedades. A alienação, da qual os personagens da história de *Autran Dourado* fazem parte, é fruto do processo social e das condições de vida dos seres humanos inseridos nessa estrutura. Pode-se dizer que ela “não é produzida por um erro da consciência, mas é resultado da própria ação social dos homens, da própria atividade material” (CHAUÍ, 2008, p. 74). Os ricos representados no romance de *Autran* não demonstram, em nenhum momento, uma reflexão sobre os efeitos devastadores gerados pelos princípios de sua classe social com relação aos menos favorecidos. Em consonância a tal cenário, a partir do fluxo da história, na fazenda, a esposa do coronel passa a ser o apoio necessário para a proliferação dos negócios da família. Assim, enquanto à elite era destinado o banquete, aos cativos, restava-lhes apenas o angu e as lascas de carne oferecidos pelos seus “proprietários”: “Na cozinha, com o auxílio de Joana, comandava a azáfama dos escravos com as grandes panelas e caldeirões, cozendo o feijão grosso, o angu e nacos de carne (...)” (DOURADO, 2002, p. 135).

Na sequência narrativa, Isaltina vê a violência cometida por Pedro Chaves, ao bater em uma escravizada. As ações do homem são regadas pela total falta de humanidade e compaixão e todo o proceder dele é pautado no exercício da dominação do outro. Se, no passado, o personagem foi totalmente subjugado pela miséria, no presente da narrativa, é cruel com todos que fazem parte da construção da sua nova história, que se configura, na realidade, como a repetição da violência à qual foi submetido, quando pequeno. Antes, era o oprimido, quando enriquece, torna-se o opressor. Ao testemunhar a ação do marido, Isaltina não demonstra incômodo perante a situação: “Olhou o pátio atijolado (...), e viu o marido esbravejando com uma menina preta de seus catorze anos. Ela devia ter feito qualquer coisa que não lhe agradara, ele lhe chegava o chicote nas canelas e gritava salta crioula, salta crioula” (DOURADO, 2002, p. 140). Assim, Isaltina torna-se conivente com as ações de Pedro Chaves, tendo em vista a realidade violenta vivida pelos cativos, na fazenda da família. Quem apanha é uma jovem como ela e, nem mesmo isso, faz com que tenha alguma atitude. A ausência de ação por parte de Isaltina funciona como elemento de significação para o contexto narrativo, pois, mesmo testemunhando a violência, a esposa de Pedro Chaves não demonstra nenhuma espécie de comoção e solidariedade com relação à jovem cativa que era espancada. A violência nas atitudes de Pedro Chaves com relação aos cativos é reafirmada pelo narrador: “O coronel não tinha nenhuma religião, (...), (nunca fora brando no trato, os escravizados passavam um cortado com ele)” (DOURADO, 2002, p. 136). Outra cena que demonstra o posicionamento de Isaltina com relação aos escravizados refere-se ao episódio em que ela descobre que Pedro Chaves voltou a traí-la com Adélia, personagem alforriada. Em uma fala da personagem, a esposa do coronel descreve a amante do marido como animal: “Eu por caso alguma vez procurei saber o nome de algum de seus animais? (...) ela sabia com quem fora traída. (...) (DOURADO, 2002, p. 140) / Agora só o cheiro ardido e nauseabundo de preto. Certamente com uma das suas negras” (p. 142).

Isaltina está muito longe de ser alguém que vê o escravizado como um ser humano. A tentativa de convencer Pedro Chaves para dar alforria aos cativos está apenas atrelada aos interesses econômicos da classe social à qual ela pertence e qualquer sentido baseado em empatia fica muito longe do discurso que ela profere. O deslocamento da personagem da corte para Diamantina e depois para Duas Pontes não modifica o papel dela representado no romance, que permanece fiel ao

modo de agir na vida, de acordo com os valores da elite, que, por exemplo, não via no cativo a imagem de uma pessoa, mas a de mercadoria. Assim vai sendo delineada a clara divisão de classes do sistema da escravidão, em que a própria Joana, em uma de suas falas, faz essa demarcação social, ao comentar sobre o fato de Isaltina ter enfrentado o marido, quando ele fez referência às suas usuais traições com Adélia: “Joana (...) disse Nhanhá, vosmecê está maluca, não vê que ele (...) podia ter lhe espancado?! Isaltina sorriu tristemente, disse (...), a única maneira de detê-lo era fazer o que fiz. (...) Joana resmungou (...), ocês são brancos, se entendam” (DOURADO, 2002, p. 140).

No romance, Isaltina e Pedro Chaves apresentam atributos contrários, com relação à idade, à diferença cultural e à classe social de origem. Tais oposições irão se sobressair a partir da proximidade deles, após o casamento. É através dessa relação que as contradições sociais ganham destaque, no romance. A referência à educação esmerada da jovem, de acordo com o ambiente da corte, como visto, opõe-se à realidade vivenciada pelo marido que não aprendeu, no passado, nem a ler e escrever. A distância entre Pedro e a esposa é enfatizada, para marcar o abismo social presente entre eles. Isso pode ser observado, por exemplo, em um momento, em que a jovem faz uma pergunta relativa à falta de escolaridade do esposo: “Eu não entendo é como você, sendo rico, não estudou, disse ela. Minha mãe morreu, meu pai não ligava pra essas coisas, disse ele; a conversa não agradava” (DOURADO, 2002, p. 137). A fala de Isaltina destaca o fato de que, na condição de gente rica, Chaves teria, evidentemente, o acesso ao saber, ficando subtendida a falta de perspectiva de escolaridade para as pessoas menos favorecidas socialmente, o que novamente corrobora a clara separação de classes sociais presente no romance. Portanto, a condição essencial para o estudo, dentro do contexto da narrativa, é uma posição social privilegiada, que garanta o acesso aos bens culturais, como o aprendizado da leitura e da escrita. Sendo assim, a fala de Isaltina reproduz o paradoxo entre a riqueza apresentada pelo coronel e a quase incapacidade dele de ler e de escrever, fato a reforçar o caráter excludente do nível social desfavorecido, ao ser considerada a escolaridade das pessoas. Desse modo, o movimento dialético no romance está presente a partir do confronto entre aqueles que representam segmentos sociais opostos. Apesar de Pedro Chaves ser rico, a diferença entre ele e Isaltina é gritante, pois ele continua a trazer as marcas da classe social a que pertencia, antes de assumir a identidade do patrão. A moça,

além de ensinar o marido a ler e a escrever, também lhe dá aulas de boas maneiras: “Apesar do seu todo bruto, (...) ele aprendeu a segurar um garfo, a mastigar sem fazer barulho, a boca fechada. (...) ao fim de algum tempo ele já era capaz de se portar, dificilmente é verdade, conforme a etiqueta por ela ganha de berço (...)” (DOURADO, 2002, p. 137).

O que Isaltina deseja é transmitir a Pedro Chaves os valores que fazem parte da própria condição social dela. A diferença entre os dois é evidente. Talvez seja justamente por isso que Pedro Chaves passa a sentir antipatia pela esposa, após um tempo de convivência com ela: “Apesar de ter procurado para se casar moça de família de altas fumaças e brasão, não sabia por que a antipatia que tinha agora da mulher quando ela falava do seu passado, da sua nobreza” (DOURADO, 2002, p. 138). Portanto, a diferença tão marcante com relação à história de vida dos dois gera a repulsa dele pela esposa: “Quando ela contava histórias da sua vida na corte, ele franzia o nariz” (DOURADO, 2002, p. 138). O desconforto vivenciado pelo personagem, ao ouvir as histórias do passado rico da moça, materializa-se no semblante dele e na antipatia que passa a sentir por ela. No contexto, cuja ambição e violência se faziam presentes, Pedro Chaves desejava perpetuar sua tradição familiar, por isso, almejava muito um filho, que continuasse o trabalho iniciado por ele. Quando Isaltina engravida, ele torna-se inteiramente feliz. Na sociedade patriarcal, é a figura masculina que assumirá o papel do patriarca. A expectativa de Chaves era tão grande que compra as roupas para o bebê, na certeza de que seria um menino e, além disso, até o nome para a suposta criança havia escolhido: “Nunca um enxoval foi feito com tanto capricho. Como o esperado era homem, o coronel mandou fazer as peças do enxoval todas de azul e branco. O rebento se chamaria João Capistrano, um nome másculo, sonoro” (DOURADO, 2002, p. 137).

Para a frustração dele, nasceu uma menina, a quem foi dado o nome da avó materna, Teresa. Por ter nascido uma criança do sexo feminino, Pedro Chaves demonstra-se totalmente indiferente ao fato de ser pai: “Como foi mulher, tanto faz como fez colocar o nome da avó materna na menina, não tinha boas lembranças da mãe, pelo contrário” (DOURADO, 2002, p. 138). Na condição de patriarca da família, despreza a filha e afasta-se da esposa, pois não lhe deu o menino tão desejado: “A mulher demorando a se engravidar outra vez, ele, sem saber por quê (...), foi tomando dela antipatia gratuita” (DOURADO, 2002, p. 138). Frustrado com o nascimento da menina, Pedro Chaves passa a se relacionar novamente com Adélia

distanciando-se totalmente de Isaltina. A decepção do personagem ocorre, pois, na sociedade patriarcal, para a conservação da linhagem familiar era necessário um filho, como isso não acontece, Pedro Chaves passa a desprezar a esposa, pois a filha concebida não poderá ser a responsável pela continuação do trabalho iniciado por ele, com relação à ampliação de suas fazendas e à plantação de café, garantia da permanência do poder financeiro e do destaque social da família. A ternura entre Isaltina e o marido, durante o período em Curvelo, é momentânea e rapidamente a hostilidade no relacionamento entre os dois ganha força, prevalecendo a relação conflitante entre eles. Se a felicidade do casal não existe no contexto narrativo, o que se destaca na vida dos dois personagens é o conflito diário marcado pela realidade tão diversa que cada um dos personagens carrega na própria história vivida. Dessa forma, o espaço habitado funciona em *Lucas Procópio* como representação da tensão social permanentemente presente na história brasileira.

Depois que Teresa nasceu, a esposa de Pedro Chaves deixou de comandar a organização dos preparos realizados na cozinha, o que lhe era possibilitado pela sua condição de mulher rica: “Isaltina não mais madrugou para comandar a azáfama na cozinha (...). Joana continuou com essa tarefa. Isaltina passava a maior parte do tempo com a filha, na sala ou na varanda. Bordava ou lia para passar o tempo (...)” (DOURADO, 2002, p. 139). Tal descrição feita da jovem mãe corresponde à abordagem de D’ Incao sobre as mulheres da elite do século XIX: a possibilidade do ócio entre as mulheres ricas favoreceu a absorção das novelas românticas consumidas entre um bordado e outro (cf. 2006, p. 229). O papel de Isaltina passa a ser, então, o de cuidar da criança. Assim, é o espaço doméstico que absorve totalmente o tempo da personagem. Nesse cenário, ela representa a guardiã do lar, assim como as mulheres burguesas do período em questão. Esse papel destinado à mulher da elite possui o endosso dos meios médicos, educativos e da imprensa, no século XIX, que chegavam a formular propostas que tinham por objetivo educar a figura feminina como a guardiã da família. Considerando-se tal contexto, a medicina combatia severamente o ócio e sugeria que as mulheres se ocupassem de afazeres domésticos (cf. D’ INCAO, 2006, p. 230), por isso, é feita a referência, na narrativa, à jovem mãe bordando e lendo, preenchendo o ócio possibilitado por fazer parte da classe dominante. Enquanto os escravizados trabalham, Isaltina tenta ocupar o tempo destinado à ociosidade. Além disso, na medida em que o lugar de Joana é na cozinha, o de Isaltina é na varanda e na sala. Há de se ressaltar também que a

própria ocupação do espaço interno do casarão coloca em confronto a diferenciação social e as relações de classe, presentes entre os personagens do romance. A referência à apropriação do espaço interior das casas, como marca das diferenças sociais no patriarcalismo, é citada por Roberto DaMatta (cf. 2004, p. 12): as varandas, os alpendres, as cozinhas, os quintais, serviam como expressões de interdependências sociais. A separação entre o que representa a casa-grande e a senzala está claramente expressa na construção textual de Autran Dourado (a menção à varanda, ocupada pelos moradores ricos, dos casarões, também aparece, na primeira parte da narrativa, quando Ismênia e Lucas Procópio se beijam).

Após o nascimento da filha, entediada por não ter contato com indivíduos semelhantes a ela, o desejo de Isaltina é sair da fazenda e ir para a cidade, pois lá poderia conversar com pessoas de sua classe social: “Duas Pontes era pouco mais que um lugarejo, um ‘bairro’ feito eles diziam. De qualquer maneira porém ela conviveria com pessoas brancas, gente da sua igualha para conversar, não podia ficar confinada na Fazenda do Encantado” (DOURADO, 2002, p. 138). Assim, novamente a narrativa estabelece uma cisão entre as classes, a partir do desejo da personagem de se relacionar com os que possuíam a mesma condição de vida que a dela, pois, na fazenda, Isaltina apenas tinha o contato com os cativos e com o marido.

Na história analisada, a passagem do tempo é materializada através dos relógios, como mencionado, que mais uma vez se fazem presentes na história da personagem feminina. Isaltina, após sofrer a decepção, por seu marido não lhe oferecer uma joia no dia do aniversário dela, vai para o quarto e ouve o relógio soar: “Ouvia e contava as batidas da pêndula da copa. Na Diamantina era o relógio-armário na sala. O pai já velhinho, doente numa cama. (...). Quem sabe ela não ia visitá-lo, assim passaria meses distante do marido, talvez para sempre?” (DOURADO, 2002, p. 141). O barulho reproduzido pelo relógio repercute em Isaltina como uma forma de evocação do passado e de projeção de um possível futuro. Após a frustração, refugia-se na escuridão do quarto. No estado de repouso, é a casa paterna que lhe surge como lembrança, como uma grande imagem: quando se volta “à velha casa como quem volta ao ninho, é porque as lembranças são sonhos, é porque a casa do passado se transformou numa grande imagem” (BACHELARD, 1993, p. 112). Logo, é lá que a personagem deseja ficar, naquele passado perdido, em que ela viveu o apogeu da riqueza, mas isso, na sua nova realidade, não passa

de uma imagem presente na lembrança, pois o relógio está em cena para marcar a transformação, a passagem do tempo. O que ela anseia é o retorno da vida aconchegante que tinha com a família, antes da falência paterna. A temporalidade em que está inserida traz uma ruptura com relação ao passado vivido e valorizado por ela: “Ela sentia falta da vida urbana. Aquele mato, aquele isolamento infeliz na Fazenda do Encantado a estavam matando” (DOURADO, 2002, p. 142). A lembrança do tempo pretérito registra a inadequação da personagem com relação ao espaço do qual faz parte no tempo presente da narrativa, por isso, deseja sair da fazenda e ir para a cidade, para tentar ter um maior contato com as pessoas iguais a ela. Sendo assim, a transformação histórica está simbolicamente, representada, ao longo do romance, através da menção à passagem do tempo, materializada no texto, a partir da presença dos relógios.

A joia, objeto de desejo da personagem e símbolo de *status* social, faz com que Isaltina mude o comportamento com relação ao esposo. Quando ela descobre sobre o relacionamento dele com Adélia, ela deixa de conversar com Pedro Chaves: “Ela não lhe respondia as perguntas, ele se exasperava, ia às raias do desespero. Que diabo, por que não fala?! (...) Entendendo a muda semáfora, ele disse está bem, estive com outra, quer saber o nome?” (DOURADO, 2002, p. 140). No entanto, a jovem esposa modifica a postura com relação ao marido, ao acreditar que iria receber uma joia como presente de aniversário. O coronel percebe a mudança, mas não sabe a razão, afinal continuava encontrando Adélia, a amante: “(...), a alma de Isaltina se encheu de novas aleluias: quando viu no bolso da sobrecasaca dele um pequeno embrulho ((...) só podia ser uma joia), sentiu o coração renascer. / Ele se espantava (...). Não largara Adélia, (...)” (DOURADO, 2002, p. 141). Assim, a possibilidade de receber o objeto de valor e de ostentação social é capaz de se sobrepor ao ressentimento que a jovem senhora tinha do marido, fazendo-a esquecer-se até mesmo da traição dele, sendo esse mais um elemento a representar a valorização do bem material pelos membros da elite. Novamente os valores morais dos personagens da classe dominante estão abaixo das relações sociais e econômicas às quais eles pertencem.

Fazendo parte desse cenário em que a supremacia social é o objetivo dos personagens centrais, o desejo de Pedro Chaves é ampliar os seus domínios em Duas Pontes e ele faz isso a partir da violência e da utilização de meios ilícitos: “Os seus negócios não eram muito corretos (...). / Este tem partes com o demo, era o

mínimo que diziam dele. Se sabia como ampliara a Fazenda do Encantado. À custa de empréstimos, (...) foi engolindo as terras de pobres sitiantes (...)" (DOURADO, 2002, pp. 144-5). O coronel é, portanto, o representante do latifundiário do Brasil que, a partir de trapagens, amplia as posses. No cenário brasileiro, a história da ocupação das terras seguiu um padrão que se repetia. Havia uma total indefinição com relação aos limites das propriedades e, além disso, muitos territórios não eram explorados e os títulos relativos às posses, quando existiam, podiam ser contestados. Em uma realidade como essa, prevaleceu a lei do mais forte, ou seja, mantinha-se na terra quem tinha mais condições para manter-se nela. Além disso, o mais forte desalojava posseiros destituídos de recursos, contratava bons advogados, influenciava juízes para legalizar a posse de terras (cf. FAUSTO, 2009, p. 187). Pedro Chaves ocupa o papel justamente de um desses homens a ampliar as posses, a partir do seu caráter desonesto. A falta de integridade e a corrupção também são mencionadas pelo narrador, com relação aos demais latifundiários; no entanto, enquanto a voz narrativa condena Pedro Chaves, aceita as ações usurpadoras dos outros fazendeiros da cidade: "Apesar de mandões e autoritários, tinham aqueles fazendeiros e coronéis o seu código de honra. Não faziam certas coisas, não sujavam as mãos, (...). Quando careciam de algum serviço, mandavam um cabra executar" (DOURADO, 2002, pp. 144-45). A mesma visão excludente ao que se refere às atitudes de Pedro Chaves está presente no julgamento que o médico da cidade faz do coronel e na comparação que estabelece entre o marido de Isaltina e os demais fazendeiros de Duas Pontes: "Não gostava daquele homem, achava-o prepotente, grosseiro, um patriarca à moda antiga, não um daqueles coronéis já paternalistas da redondeza. Ouvira histórias tenebrosas a seu respeito" (DOURADO, 2002, p. 144). O comentário do narrador sobre Pedro Chaves demonstra sua fala tendenciosa, reforçada pelo posicionamento do médico, com relação ao latifundiário. Nesse sentido, o exercício da violência e de meios desonestos para a permanência no topo da pirâmide social, se realizados segundo certo padrão de discricção, são aceitáveis na comunidade da qual os personagens fazem parte; no entanto, se os mesmos atos forem praticados, fugindo da norma empregada pela classe dominante, eles são criticados pelos membros da sociedade na qual estão inseridos, como, por exemplo, pelo narrador e pelo médico.

Ao longo do texto, fica claro que o doutor Maciel não gosta do coronel e, além do mais, é demonstrada toda a indignação dele com relação à postura de Pedro

Chaves: “Mas por que essa pergunta, esse nervosismo todo? É consciência pesada, coronel? disse o médico, que já o vira mais de uma vez saindo da casa de Adélia” (DOURADO, 2002, p. 144). A mesma situação se repete quando Chaves pergunta novamente ao médico sobre o estado da esposa e, mais uma vez, Maciel é ríspido com o homem: “É febre nervosa, doutor? voltou ele à carga. Que mania esta de falar em febre nervosa! O senhor entende de café, de fazendas, de escravo, deixe a medicina comigo” (DOURADO, 2002, p. 147). Após a consulta, o médico diz para o coronel que não poderia ir constantemente à fazenda para examinar a moça e que seria adequado eles se mudarem para a cidade, por isso, o marido de Isaltina tenta convencê-lo, dizendo que lhe pagaria quanto quisesse, demonstrando, novamente, o valor que atribuía às posses que acumulou, para conseguir qualquer coisa que desejasse: “Eu pago pelas visitas o preço que o senhor quiser, disse o coronel. (...) nem tudo é dinheiro e poder, coronel. (...) O senhor precisa ficar sabendo que o dinheiro não compra tudo. Compra, doutor, disse, e havia (...) na cara (...), um riso cínico (...)” (DOURADO, 2002, p. 148). O cinismo de Pedro Chaves provavelmente é fruto de suas lembranças sobre a forma como ocorreu o casamento entre ele e a jovem esposa. Assim, a narrativa fortalece o perfil de Pedro Chaves, como homem corrupto, que acredita poder, a partir do dinheiro, dominar as pessoas, fato consolidado, na sua história pessoal, afinal, a esposa dele não deixa de ser uma posse adquirida, pelo seu poder de compra.

O médico presente na história também é o representante de uma classe social privilegiada e, por isso, a narrativa também faz a apresentação dele através de nome e sobrenome, do mesmo modo que utiliza desse recurso para fazer referência aos demais personagens da elite que fazem parte do romance, demarcando a importância social dos mesmos: “O dr. Maciel Gouveia era então o único médico de Duas Pontes” (DOURADO, 2002, p. 143). O destaque social dele ocorre, entre outros aspectos a serem abordados, a partir da referência a ele pelo nome inteiro. Como único médico da cidade, estava sempre muito ocupado, apresentando uma importância fundamental para os moradores da cidade. No entanto, vale o destaque que, em nenhum momento da narrativa, ele aparece exercendo a sua função com algum morador pertencente à camada da população menos favorecida socialmente. Além de exercer o ofício de médico, o doutor Maciel ocupa o papel de confessor de Isaltina, da mesma forma que é o confessor do padre, ao longo da história. Quando o doutor vai à fazenda para atender a esposa

do coronel, Isaltina conta-lhe sobre sua vida: “De repente se abriu e falou o que lhe veio à cabeça, (...). Apesar de saber que naquele sertão, onde quase não havia padre, o médico tinha de fazer as vezes dele, não gostava o dr. Maciel Gouveia daquele tipo de conversa” (DOURADO, 2002, p. 146). Dessa maneira, o narrador parece deixar clara a valorização que atribui ao papel exercido pelo médico em Duas Pontes.

A mencionada falta de adaptação de Isaltina com relação ao espaço físico está também expressa na voz do doutor Maciel Gouveia: “Não pode ficar neste abandono, uma senhora tão fina e prendada” (DOURADO, 2002, p. 147). Por isso, ao falar com o coronel, sugere que ele mude-se com a esposa para a cidade: “(...) convém o senhor se mudar com ela para Duas Pontes, disse o médico” (DOURADO, 2002, p. 147). Assim, observa-se que, na descrição acima, há a valorização de Isaltina pelo doutor Maciel, pois ele considera que o lugar em que ela mora com o coronel não está de acordo com o nível social e cultural da personagem.

O sistema patriarcal, tão formalmente dividido entre senhor e escravizado, precisava também dos padres, para agirem a serviço da estrutura vigente. A presença do vigário, na segunda parte da narrativa, é o elemento a materializar a influência da igreja católica na engrenagem social representada no livro, considerando-se a manutenção e disseminação da ideologia da classe dominante. Agostinho quis seguir a carreira eclesiástica por vocação, apesar de a mãe dele não desejar isso para o filho: “A própria mãe (...), a princípio não queria que ele fosse para o seminário. Era muito jovem, a aparente vocação podia não passar de uma breve crise mística, ser padre era decisão para toda a vida” (DOURADO, 2002, p. 161). A referência ao passado do padre e a insatisfação da mãe dele pela escolha do filho, com relação à carreira eclesiástica, parece funcionar como um prenúncio da situação tão constrangedora vivida pelo sacerdote, a partir do envolvimento dele com a esposa do coronel.

Com a intenção de auxiliar Isaltina, o médico pede para Agostinho ir falar com ela. O padre hesita, pois tem medo do coronel: “Já sei o que o preocupa, disse o médico; é o marido. Ele mesmo, doutor, não gostaria de ter nenhum contato com esse homem, (...). É um homem mau (...). É perverso, grosseiro, impiedoso com os seus escravos” (DOURADO, 2002, p. 151). A fala do padre demonstra que, apesar de Pedro Chaves assumir a identidade do patrão, continua a não ser valorizado pelos representantes da pequena cidade de Duas Pontes, pois não segue o

protocolo dos outros representantes da elite, como mencionado. Apesar da resistência, Agostinho aceita ir visitar Isaltina. Nesse episódio, a fragilidade do eclesiástico é reforçada pela voz do narrador, quando o homem chega à Fazenda do Encantado: “Quem apareceu por lá, a mando do dr. Maciel Gouveia, foi o padre Agostinho Saraiva. Era um homem magro e tímido, os olhos sempre baixos, dava a impressão de grande fragilidade” (DOURADO, 2002, p. 149). Na descrição acima, o padre é apresentado com nome e sobrenome, para marcar o destaque social do personagem, também em oposição, aos cativos, que são apenas mencionados pelo primeiro nome. Como visto, a imagem do vigário construída pela narração é a de alguém que segue ordens, tem medo de determinadas situações, mas, mesmo assim, é responsável pela paróquia da cidade da qual faz parte, o que parece ser um total despropósito, haja vista o papel representado por ele na cidade.

Do mesmo jeito que Pedro Chaves tenta comprar a vinda constante do médico ao casarão, tenta fazer o mesmo, com relação às visitas do padre. A visita dele apenas é permitida, pois o coronel deseja que o pároco converse com Isaltina sobre as obrigações dela enquanto esposa: “Finalmente o homem pediu o auxílio do padre. Será que o senhor não poderia, pra paz voltar a esta casa, falar com ela... (...) Bem, há muito que ela não cumpre comigo (...) o seu dever de mulher”. (DOURADO, 2002, p. 152). Para a igreja, o casamento representa o vínculo conjugal, cuja estabilidade e indissolubilidade afastariam a luxúria dos casais, vivendo as relações de obrigações recíprocas de uma sexualidade disciplinada sob a vigilância dos padres (cf. FIGUEIREDO, 2006, p. 171). O papel regulador da religião é mencionado por Pedro Chaves a Agostinho: “O senhor tem razão, padre (...). E depois, a religião é muito boa (ia dizer um freio mas recuou em tempo) pras mulheres. Não só para as mulheres, coronel, para todos” (DOURADO, 2002, p. 153). Por exercer tal função, o coronel pede ao representante da igreja católica, para conversar com Isaltina, a fim de a esposa mudar de atitude com relação a ele, o que revela a total falta de escrúpulos de Pedro Chaves. Na verdade, a gravidez da jovem senhora foi fruto da violência à qual ela foi submetida: “Ela não mais se entregou espontaneamente a ele. Às vezes acontecia ela acordar com ele em cima dela. Tentava reagir, não conseguia, na verdade era violentada” (DOURADO, 2002, p. 157). Sendo assim, João Capistrano, o filho do casal, é consequência do estupro e a imagem violenta de Pedro Chaves é reforçada ao longo do texto, a partir do modo como ele agia com a esposa, por exemplo. A segunda gravidez de Isaltina é mais

um dos elementos a demonstrar a condição da mulher na sociedade patriarcal. Se como filha, ela não teve alternativa, a não ser seguir a ordem do pai para casar com Pedro Chaves, como esposa, é vítima dos estupros do marido. Haja vista o contexto histórico ao qual pertence, Pedro Chaves menospreza a condição humana das mulheres, fato claramente expresso pela voz narrativa, a fim de reforçar a imagem do ambiente tão difícil ao qual Isaltina foi submetida, a partir do casamento com o coronel: “No ser humano ele só via a parte animalesca, a relação macho-fêmea. Para ele uma mulher e uma égua eram a mesma coisa, estavam no mesmo nível” (DOURADO, 2002, p. 157). Dentro da estrutura do patriarcalismo brasileiro, a casa é como um local sagrado dominado pela figura do patriarca. Em *Lucas Procópio*, é justamente isso que é apresentado ao leitor, posto que o ambiente familiar dos personagens é fruto da violência à qual estavam submetidos. Nessa estrutura, o espaço habitado se estendia para além do casal fundador, abrigo tanto a família senhorial quanto a criadagem e era o centro da vida social, monopolizando, no Brasil de então, todos os aspectos da existência do cativo e do senhor (cf. DAMATTA, 2004, 11). Destarte, a inserção da figura religiosa no ambiente pertencente ao domínio do patriarca, só é permitida a partir do momento em que, de alguma forma, a figura do senhor, representada por Pedro Chaves, seja beneficiada por essa presença. Assim, as relações humanas na interioridade do casarão são determinadas pelo poder coercitivo no qual estavam inseridos os personagens que nele habitavam. Passando a fazer parte desse espaço, o padre também estará submetido aos mandos e desmandos do coronel. Na sequência da história, a primeira impressão do vigário, quando visita Isaltina, registra o encantamento dele por ela, colaborando para o enaltecimento da moça, na construção textual. Na primeira conversa que a moça tem com o padre Agostinho, ela relata-lhe a condição de submissão em que se encontra:

Sinto-me como uma prisioneira da Fazenda do Encantado, escrava do meu marido. E ela se abriu toda com o padre. Chorou muito, contou as suas mágoas mais recônditas. Finalmente perguntou se ele poderia receber a sua confissão. / Prefere que eu lhe pergunte ou você mesma se confessa? (DOURADO, 2002, p. 153).

No contexto de opressão, a confissão representa um papel relevante na história das mulheres do período patriarcal brasileiro. A exploração da mulher pelo homem, principalmente no sistema patriarcal agrário, no qual está presente a realidade do romance, acontece pela extrema especialização e diferenciação dos sexos. Devido a essa diferenciação exagerada, se justifica o chamado padrão duplo de moralidade, dando ao homem todas as liberdades da satisfação física do amor e limitando a da mulher, que é obrigada a se relacionar com o marido toda vez que ele estiver disposto a procriar. Além disso, o padrão duplo de moralidade, característico do sistema patriarcal, fornece também à figura masculina as oportunidades de iniciativas diversas com relação à ação social, limitando as oportunidades da mulher ao serviço e às artes domésticas, ao contato com os filhos, a parentela, as amas, as velhas, os cativos. E, às vezes, em um tipo de sociedade católica como a brasileira, ao contato com o confessor (cf. FREYRE, 2002, p. 129). É nesse cenário social em que se insere a personagem de *Lucas Procópio*. A vida dela restringe-se a um número limitado de pessoas, que são muito diferentes do modo dela de ser, reflexo da educação requintada que teve, como resultado da posição social ocupada pelo pai¹¹. Dentro desse cenário, para a jovem do romance, que se sentia cativa do marido, a possibilidade de se confessar com o padre representa um alento para ela.

A partir de então, Agostinho passa a frequentar a casa do coronel e, lá, reza missa para os moradores do casarão. Na descrição dos rituais religiosos, realizados pelo clérigo, a influência sofrida por Joana com relação à assimilação da fé católica que, a princípio, não era a dela, está novamente representada. Logo, as crenças da religião católica são plenamente absorvidas por Joana, que se emociona a ponto de chorar por causa da missa rezada pelo padre: “O padre Agostinho cumpriu com fervor o ritual da missa. (...). A velha cabinda, a fiel Joana, comovida ao extremo, chorava” (DOURADO, 2002, p. 154). Desse momento em diante, o vigário retorna à casa de Isaltina várias vezes. Na segunda vez, o coronel entrega-lhe um envelope, supostamente com dinheiro, fato a refletir o valor mercantil, até mesmo das bênçãos do representante religioso no contexto narrativo: “Quando o padre saiu, lhe deu um gordo envelope. É pras suas obras pias. O padre Agostinho agradeceu” (DOURADO, 2002, p. 154). Assim, apesar de o padre condenar a presença de

¹¹ No contexto, da quase reclusão absoluta, a confissão passa a ser uma válvula de escape à mulher para que ela se salve da loucura, por isso, o ato de se confessar possui a função de uma espécie de limpeza para os nervos (cf. FREYRE, 2002, p. 129).

cativos na fazenda do coronel, aceita o dinheiro conseguido, fruto do sofrido trabalho dos escravizados. A descrição narrativa parece ironizar o papel representado por Agostinho, na medida em que as reflexões do personagem entram em choque com o futuro envolvimento dele com a jovem senhora: “Obrigado, Senhor, por me ter feito padre, ia dizendo. Eu vos agradeço de todo o coração os poderes que me destes. O sublime poder de libertar as almas dos grilhões do pecado e da dor” (DOURADO, 2002, p. 155). Segundo o conceito de Agostinho, ele está libertando Isaltina do pecado, porém, adiante, na história, será o personagem responsável por colocar a moça em uma situação totalmente constrangedora, além de gerar a violência de Pedro Chaves.

Se o vigário é descrito como um homem sem muita motivação, após o início das visitas a Isaltina, passa a viver mais alegremente que antes. A aproximação entre o padre e a fiel inicia-se a partir da semelhante formação cultural dos dois, pois são apreciadores de música clássica: “Foi ele que aconselhou Isaltina a voltar à música. A princípio ela não queria. (...) Animada pelo padre, ela escreveu à irmã, sem esperança de conseguir (...), pedindo que lhe mandasse as velhas partituras e os álbuns de música” (DOURADO, 2002, p. 157). Na realidade do século XIX, no Brasil, o estilo de vida da elite dominante era marcado pelo imaginário da aristocracia portuguesa, do cotidiano de fazendeiros e das diferenças e interações sociais delineadas pelo sistema escravista (cf. D’INCAO, 2006, p. 223). Assim sendo, o texto utiliza-se de situações tão distantes entre os personagens, para marcar a fragmentação da sociedade com relação à estrutura social. O surgimento da reciprocidade entre o padre e a esposa do coronel ocorre a partir do gosto em comum com relação às preferências musicais a que ambos tiveram acesso, devido aos privilégios de serem pessoas pertencentes a uma classe social que possibilitava o contato com a música clássica, por exemplo, realidade muito diferente daqueles que mal sabiam ler e escrever, como Pedro Chaves e os cativos.

No entanto, a música, na construção do romance, apesar de apresentar, entre outros fatores, a função de unir os iguais, também tem a função de demarcar o espaço social a separar seres humanos, quando se tem em vista as relações de classe: “Embora a mucama não conhecesse nada de música, incapaz de distinguir solfas sagradas de solfas profanas, aquela música romântica, quente, vibrante, apaixonante, ela guardou de cor” (DOURADO, 2002, p. 171). O comentário do narrador configura-se como despropositado, na realidade, o trecho pode ser

entendido como o escritor beletrista falando do alto. A ideia da música como elemento de representação da separação entre os grupos sociais, além de ser mencionada pelo narrador, é fortalecida quando o pároco diz que quase ninguém na cidade saberia classificar o que Isaltina tocava: “(...) pouquíssima gente na vila saberia distinguir música sacra de música profana” (DOURADO, 2002, p. 163). Assim mais uma vez é traçada a linha divisória entre as classes privilegiadas e os que representam os desprovidos socialmente em *Duas Pontes*, simbolizando, por extensão, o cenário da realidade brasileira do século XIX.

Na sequência narrativa, a importância da leitura para Isaltina é novamente citada a partir da referência aos livros que o vigário lhe empresta, reforçando as possibilidades geradas pela classe social à qual ela pertence: “Pegava o livro que o padre lhe emprestara e ia para a varanda” (DOURADO, 2002, p. 155). / “O padre sempre vinha visitá-la. Lhe trazia livros, mantinham longa conversação na sala ou na varanda” (p. 156). Na cena, observa-se que há a reiteração da ocupação de determinados espaços físicos pelo grupo de destaque social. Como o padre também possui uma boa formação cultural, Isaltina tem com ele longos diálogos: “As conversas eram todas de grande altitude. Apesar da tendência mística, tinha o raciocínio lúcido e exato, seus conceitos bem definidos, resultado de longa meditação” (DOURADO, 2002, p. 156).

Além de as correspondências entre os gostos musicais e literários dos dois personagens funcionarem como uma forma de aproximação entre o sacerdote e Isaltina, também apresentam o papel de mostrar o abismo entre eles e os demais membros que fazem parte do universo da personagem: Joana e Pedro Chaves (apesar de ser o marido e de ser rico, este não apresenta nenhuma equivalência com ela e com o padre). Nesse contexto de identificação com relação aos gostos pessoais e culturais, a vocação do vigário é abalada pela presença da jovem senhora. No marasmo da pequena cidade em que estava, Isaltina passa a ser o elemento novo na monotonia da vida dele: “(...) Agostinho já havia servido em três paróquias e achava que todas (...) se pareciam; o que as tornava parecidas (...) era o tédio. A vazieza era tal, que chegava a ter saudade da vida reclusa do seminário” (DOURADO, 2002, p. 160), por isso, a presença de Isaltina em *Duas Pontes* transforma a vida do padre, pois ele passa a ter uma forma de ocupar o tempo. Por conseguinte, tanto um como o outro viviam o isolamento e a reclusão, gerados pela estrutura social do patriarcalismo e pelo papel religioso, no caso dele, exercido nas

pequenas cidades do interior de Minas Gerais, caracterizadas pela monotonia. A falta de atividade é uma marca da rotina dos dois personagens, favorecendo a aproximação entre eles. A vida que possuem é consequência da organização social em que uns produzem e os outros vivem do trabalho alheio. A presença da moça fez com que Agostinho sentisse até mesmo um ímpeto maior para a celebração das missas, por isso, começou a estudar os sermões, o que preenchia o tempo ocioso da vida do personagem: “Mesmo os sermões ele cuidou de melhorar. Passou a estudá-los e escrevê-los, para decorar depois, o que lhe enchia o tempo” (DOURADO, 2002, p. 162). A narrativa representa, assim, as poucas atividades realizadas pelo clero, no exercício da função.

No cenário das pequenas cidades, a falta de atividade da figura religiosa se opõe aos muitos compromissos assumidos pelo médico de Duas Pontes. Assim, enquanto um vive a ociosidade, a vida do outro é regrada pela falta de tempo: “Antes, o que lhe enchia um pouco a vida eram as conversas com o dr. Maciel Gouveia. (...) mas o médico vivia muito ocupado, não podia lhe dispensar a atenção que o vazio e o tédio da sua vida exigiam” (DOURADO, 2002, p. 161). O marasmo em que vivia gera no padre Agostinho questionamentos sobre os princípios da igreja católica: “Às vezes achava o celibato um erro, levava fatalmente ao tédio e à vida ociosa, era um convite às ideias perigosas, às tentações” (DOURADO, 2002, p. 161). O confronto e a desproporção entre o modo de vida do pároco e o os inúmeros compromissos profissionais do médico colocam em evidência o questionamento sobre a estrutura da instituição católica. Mais uma vez, é o confronto produtor de significação. Outro aspecto que merece atenção com relação ao médico diz respeito à postura dele, em determinadas situações, que entram em choque com os dogmas da igreja. Uma delas relaciona-se, por exemplo, ao problema enfrentado pelo doutor Maciel, após ter feito um aborto em uma moça, pois o padre que atuava na cidade, na época em que ocorreu o fato, fez severas críticas a ele: “Certa ocasião foi muito acusado de púlpito pelo padre Aires. Quando, por razões médicas (era o que ele dizia, explicaria depois), teve de praticar aborto numa futura mãe solteira e ela morreu. O vigário acusou-o até de assassino, (...)” (DOURADO, 2002, p. 146). A apresentação da cena deixa claro o embate entre o médico e o papel assumido pelos representantes da igreja católica no texto. No mesmo episódio, o narrador intruso coloca em dúvida se o procedimento realizado pelo doutor Maciel Gouveia era realmente necessário. A interferência da voz narrativa, no curso dos fatos, ao

contar a situação que envolveu o médico, traz a função de delinear o perfil de Maciel Gouveia para o leitor. Na citação acima, o comentário do narrador sobre uma situação que, na realidade, não faz parte da história narrada, expõe a possibilidade de uma verdade diversa da, apresentada pelo doutor Maciel. Na sociedade patriarcal, como sabido, a gravidez fora do casamento era sinônimo de condenação social, por isso, é possível que a justificativa do médico com relação à realização do aborto possa ser uma mentira. Assim, o narrador apresenta o modo como ele mesmo analisa a ação do médico, interferindo, portanto, no processo interpretativo da leitura e, apesar de duvidar da justificativa dele para realizar o aborto, o narrador não o condena. Em contrapartida, Maciel é duramente questionado pelo padre da paróquia, na época em que ocorreu o fato. A postura questionadora do doutor com relação aos princípios da igreja católica é reiterada também pela voz narrativa, no trecho a seguir em que a voz do narrador mistura-se à de Maciel: “O médico era um agnóstico, não podia entender uma presença invisível, incansável, onipresente, onipotente, envolvendo, vigiando os seres e as coisas (...). A sua fé é para mim absurda (...)” (DOURADO, 2002, p. 175).

As diferenças entre o padre e o médico, estendem-se, para além da religiosidade, o que pode ser exemplificado, a partir das descrições referentes a ambos. Tal procedimento do narrador evidencia a valorização do modo de ser do doutor Gouveia, em confronto com a descrição de Agostinho, sempre apresentado como homem frágil e sem lucidez, resultado da dominação exercida pelos dogmas da igreja. Enquanto o primeiro tem bom senso e é um “homem lúcido” (DOURADO, 2002, p. 150), o segundo, é alguém “mimado e despreparado para viver” (p. 173), como consequência da influência religiosa. No entanto, apesar das diferenças entre os dois, a bagagem cultural de ambos os aproxima: “(...) ficou amigo do padre, um homem culto e inteligente. Passaram a trocar livros, mercadoria escassa, senão inexistente, em Duas Pontes” (DOURADO, 2002, p. 146). Na descrição do narrador, mais uma vez destaca-se o isolamento das cidades do interior mineiro. Na imagem construída pelo médico, associa-se a ideia de ingenuidade, ao acreditar que estava com doença venérea: “Mas o senhor teve relações com alguma mulher, perguntou o médico (...). Não, doutor, eu não sou disso, mas tenho tanto medo! (...) Veja até onde pode ir o medo do pecado, dizia ele mais tarde ao farmacêutico Modesto de Sousa” (DOURADO, 2002, p. 146).

Na sequência narrativa, seguindo os conselhos de Maciel Gouveia e do padre, Pedro Chaves resolve construir uma casa na cidade e mudar-se para lá. Nesse episódio, é mencionado o modo como o coronel interfere nas mais diversas situações, sempre exercendo o papel de dominador: “Ficava o dia inteiro feitorando as obras. Tantas eram as opiniões e ordens dadas aos oficiais e escravos, que o mestre disse um dia, agastado, eu acho que o senhor não carece de mim, vou embora” (DOURADO, 2022, p. 159). A arquitetura da casa construída em Duas Pontes materializa o modo grosseiro de ser de Chaves, como é expresso pelo plano narrativo: “Mas era uma casa como saída das suas entranhas, bem ao seu jeito e feitio. De grossas paredes, o enorme telhado, piramidal, coisa de Oriente, recurvo e voando como o telhado de um pagode” (DOURADO, 2002, p. 159). Além disso, o casarão ostenta a imponência da classe dominante, sendo um marco distintivo em Duas Pontes. A referência ao sofrimento dos cativos também se faz presente na descrição narrativa, com relação à construção da nova moradia da família Honório Cota: “(...) erguida e pavimentada com o suor, o sofrimento, o sangue e as lágrimas do trabalho servil. Enfim, todas essas substâncias humanas misturadas ao óleo de baleia da argamassa unindo as pedras e tijolos” (DOURADO, 2002, p. 185). Logo, o resultado externo oculta as agruras que fizeram parte da vida dos cativos no Brasil. O casarão, além de chamar a atenção por sua arquitetura, também funciona como índice a representar materialmente as marcas da história do sistema de escravidão e a subjugação dos cativos, vistos apenas como braços para trabalho, que garantiam a permanência da classe dominante no topo da pirâmide social. Assim, por trás da riqueza de Pedro Chaves, estão as vidas humanas aniquiladas pelo escravismo. Novamente, a realidade vivida pelos cativos se opõe às benesses dos “donos do poder”.

Enquanto, na fazenda, a visita do vigário a Isaltina não era percebida pela população, na cidade, poderia gerar comentários, por isso, Joana passa a ficar na sala durante a presença dele, para evitar falatórios do povo de Duas Pontes. Sentindo-se incomodado com a situação, o pároco passa a ir acompanhado de uma pessoa na casa do coronel, a fim de Joana não precisar mais ficar presente na sala. Na cena em questão, o comentário que ele faz demonstra a separação que estabelece entre a condição cultural de Joana e a dele e de Isaltina, apresentando a visão preconceituosa que possui com relação aos cativos: “(...) o padre Agostinho disse é melhor eu não voltar mais (...). Não faça isso, padre (...) Está bem, (...), mas

não é mais preciso a presença (...) de Joana. Da próxima vez (...), trarei alguém (...), que se interesse por música e coisas elevadas” (DOURADO, 2002, p. 159).

Assim, novamente a cisão entre classes sociais é representada na narrativa e, agora, pela voz do padre. Ele deseja, portanto, que uma pessoa apreciadora dos mesmos gostos que ele e Isaltina acompanhe as visitas que faz à esposa do coronel. No conceito do padre, Joana é incapaz de admirar música clássica, o que é próprio da formação cultural da elite e do clero aí representados. Os admiradores desse tipo de música, como visto, são, Isaltina, Ismênia e o pároco, ou seja, a referência à música, no romance, é utilizada para fortalecer o retrato das diferenças entre as classes sociais, e isso ocorre tanto na primeira, como na segunda parte da narrativa. A fala de Agostinho corrobora a exclusão da qual faziam parte os escravizados, na sociedade em questão. Ao invés de o padre se escandalizar com a condição de vida dos africanos no Brasil, exerce, na sua prática, o preconceito, auxiliando na permanência das condições sociais presentes, no momento histórico no qual estão inseridos os personagens. A partir de sua ação, ele anula a possibilidade de Joana de ouvir “músicas elevadas”. Nesse cenário de relações de classe petrificadas, aos pobres, cabem, por exemplo, as modinhas apreciadas por Pedro Chaves, aspecto mencionado na primeira parte deste trabalho. Agostinho rejeita a presença da cativa, mas leva uma mulher que, no seu entendimento, apresenta condições de acompanhar as conversas entre ele e Isaltina. Cada vez mais a narrativa estabelece a condição de exclusão à qual os escravizados estavam submetidos na sociedade patriarcal do Brasil. Portanto, Joana é totalmente excluída da possibilidade de contato com a música de preferência da elite. A partir da cena mencionada, pode ser feita uma associação sobre a espoliação e privação dos bens espirituais, mencionada por Antonio Candido, quando afirma que eles não estão ao alcance de todos como direito, ao não ser possibilitado o acesso dos produtos culturais eruditos à população (cf. 1995 c, p. 262.).

No momento do nascimento do filho, Pedro Chaves está totalmente bêbado e a única coisa que consegue dizer refere-se à função da criança na sociedade patriarcal. Como seu herdeiro, o menino, aos olhos do coronel, continuará o trabalho iniciado por ele, para a conservação e ampliação dos bens da família: “Cambaleante e a plenos pulmões ele gritou para uma plateia imaginária vai se chamar João Capistrano. Ele continuará o nome e a obra do pai, será o maior potentado da puta desta terra!” (DOURADO, 2002, p. 160). O isolamento do personagem é tão grande

que, nem mesmo após o nascimento da criança, tem com quem compartilhar a alegria de ser pai. Pedro Chaves, apesar de toda riqueza, não pertence a nenhum grupo da sociedade de Duas Pontes. É como se ele fosse um exilado. A característica de não pertencimento ao espaço, desde o início da segunda parte, é mencionada pelo narrador, ao citar a presença de Pedro Chaves também em Diamantina: “Ao saber que o forasteiro pedira permissão ao pai para cortejá-la, Isaltina teve verdadeiro horror” (DOURADO, 2002, p. 119). Ele não era de Diamantina, do mesmo jeito que também não pertence a Duas Pontes, considerando-se a não aceitação dele pelas demais pessoas da cidade. Os homens ricos do município onde mora são distantes dele, o padre e o médico também não gostam do coronel e sua esposa acaba apaixonando-se pelo vigário. De acordo com Laura de Mello Souza, no contexto do século XVIII, os homens livres e pobres eram desprovidos de consciência de grupo e procuravam, a cada momento, aproximar-se da classe dominante (cf. SOUZA, 1986, p. 216.). Em *Lucas Procópio*, apesar de a história acontecer no século XIX, parece ser justamente isso o que ocorre com o personagem em questão. Pedro Chaves, ao longo do texto, não demonstra aproximação com ninguém que pertencia à camada social de origem, fato gerador do isolamento ao qual fica submetido. Após o seu enriquecimento ilícito, continua distante das pessoas, pois não compartilha do modo de ser dos demais homens ricos da região. A exclusão relacionada ao espaço físico expande-se, na construção do texto, através do exílio ao qual está submetido, considerando-se o espaço social. Pedro Chaves não é de Diamantina, onde foi buscar a esposa, como também não é de Duas Pontes. Assim, o personagem, na condição de homem livre e pobre, representa a camada mineira, que nunca se enxergou como um grupo coeso (cf. SOUZA, 1986, p. 219), por isso, ele não se identifica com ninguém, nem com os pobres, no passado e, nem com os ricos depois de mudar de condição social.

A partir da triste vivência imposta pelo casamento forçado com um homem bruto, a única alternativa de Isaltina é se amparar nas imagens do passado e no sentimento em construção pela figura do padre, para assim fugir da dura realidade de sua vida tão infeliz. O envolvimento dela com o vigário faz ressurgir na personagem as lembranças da paixão vivida pelo visconde. Dessa forma, há uma aproximação entre o que Isaltina sentiu pelo homem por quem foi apaixonada na adolescência e o que sente pelo pároco no presente da narrativa: “E recuou no tempo, em busca de sensação parecida. (...) Foi quando ela conheceu o visconde. /

(...) renascia dentro dela, (...) a chama do seu amor pelo visconde. (...) E ele renascia (...) nos traços do padre Agostinho” (DOURADO, 2002, pp. 167-68). Quando o narrador menciona o homem por quem Isaltina foi apaixonada na adolescência, não se refere a ele pelo nome, mas pelo título nobiliárquico que possuía. Mais uma vez a voz narrativa enfatiza o fato de que o valor do indivíduo ocorre pela posição social que ocupa na sociedade, aspecto a acontecer, inclusive, na esfera dos relacionamentos amorosos. Assim, se existe uma semelhança com relação ao que Isaltina sente pelos dois personagens, é porque ambos apresentam nível social semelhante, fator a aproximar-lhes, entrando em confronto com a realidade vivenciada com o marido, caracterizada pela brutalidade e violência, muito diferente da história vivida com o padre, associada à delicadeza e harmonia. A oposição entre as duas situações, vividas pela personagem, está claramente expressa, quando Isaltina finge que dorme, para não ter relações com o coronel: “Devia estar sendo observada, tinha medo. Súbito ele podia querer possuí-la. Mais do que nunca o nojo daquela boca de fauno, grande e carnuda” (DOURADO, 2002, p. 169).

Nesse cenário, a brutalidade do marido de Isaltina é descrita pela moça em uma conversa que teve com Joana: “Meu marido é um bruto, um bicho, você sabe como ele me trata” (DOURADO, 2002, p. 172). Mais uma vez a ex-cativa assume o papel de conselheira e protetora de sua senhora. Na cena em que a esposa de Pedro Chaves demora a ir embora da igreja, lembra-lhe sobre o perigo que a jovem senhora corria, atrasando-se para chegar em casa: “(...) Nhanhá, está ficando tarde, seu coronel pode ter chegado da roça e não vai gostar” (DOURADO, 2002, p. 164). A mesma lealdade se conserva na cena em que Isaltina conta à mucama o envolvimento com o padre: “(...) Joana perguntou o que Isaltina queria dela. (...) Isaltina (...) disse apenas proteção. Isso eu posso Nhanhá (...)” (DOURADO, 2002, p. 172). Assim, o papel de Joana ao lado de Isaltina continua o mesmo ao longo de todo o percurso da história da personagem.

Fazendo parte do cenário em que aos padres é negada a possibilidade de envolvimento amoroso, Agostinho fica totalmente perturbado, após o episódio em que segura a mão de Isaltina, sendo o nervosismo percebido pelo sacristão: “O que o senhor está fazendo aí no escuro, padre? disse ele. Estava cansado e me deixei ficar aqui banzando, não vi que se fazia noite. O sacristão deu de ombros. Aquele padre era mesmo meio gira, foi o que pensou” (DOURADO, 2002, p. 165). A

imaturidade do vigário é enfatizada, a partir do início do relacionamento com a esposa do coronel. Ele não sabe mais como conduzir a própria vida. A ironia mais uma vez se faz presente, visto os encontros entre Agostinho e a jovem acontecerem no espaço religioso. Portanto, o representante da igreja trai os dogmas da instituição à qual pertence dentro do próprio ambiente destinado ao culto litúrgico: “E assim eles passaram a se encontrar todas as tardes. No coro da igreja, após o ensaio. (...) Tão logo ouvia os primeiros acordes do lied (...), ele subia direto para o coro (...)” (DOURADO, 2002, p. 171). O conflito interno vivenciado pelo pároco materializa-se, durante a celebração da missa. Para os católicos, o ato litúrgico representa a atualização do sacrifício de Cristo, representando, um importante papel para os fiéis. No entanto, o padre reproduz automaticamente as falas, enquanto pensa na mulher por quem está apaixonado: “Ele disse maquinalmente as orações, as palavras não lhe falavam nada daquele momento, o pensamento vogando em verdes, distantes, azuladas paragens” (DOURADO, 2002, p. 165).

Na sequência narrativa, após a cena em que o padre e Isaltina demonstram constrangimento por causa da presença de Isabel, cantora da igreja, os dois tornam-se totalmente vulneráveis, com medo dos possíveis comentários da mulher para o povo da cidade, pois serão vistos como transgressores da ordem estabelecida, ao serem levados em consideração os princípios católicos. Assim, ao adentrar o espaço proibido, a partir do envolvimento com a jovem senhora, o padre transforma-se em um elemento gerador de instabilidade no marasmo e opressão em que vivia a esposa do coronel. No dia seguinte, após a cena em que há a presença de Isabel, Joana leva um recado de Isaltina para o padre. Nesse episódio, a descaracterização da ex-cativa como sujeito é perceptível. Quando Agostinho pergunta ao sacristão quem queria falar com ele, o homem responde-lhe: “Eu não sei o nome, é a mucama de dona Isaltina (...)” (DOURADO, 2002, p. 176). Do mesmo modo que Jerônimo não apresenta visibilidade social na primeira parte do romance, Joana também, não. Assim, a representação dos escravizados, no texto, não é apenas para registrar o atraso da sociedade brasileira com relação ao sistema que no Brasil se instalou, mas, muito mais do que isso, para mostrar a contradição entre as classes sociais na sociedade brasileira, no século XIX. Vendo a difícil situação em que se encontrava Isaltina, Joana além de entregar o bilhete ao padre, pede-lhe que não desampare a juvenzinha nas mãos do marido violento: “Não abandone Nhanhá, padre, é só o que lhe peço. Por que tudo isso foi acontecer?! Disse ela, os olhos voltados para o

grande crucifixo sobre a cômoda. Se benzeu, saiu” (DOURADO, 2002, p. 177). Nas últimas cenas do romance, mais uma vez aparece a influência que a religião católica exerce na ex-cativa, representando os resultados eficazes do exercício da dominação com relação à assimilação dos princípios católicos pelos africanos no Brasil. Segundo Durkheim, o indivíduo percebe o mundo exterior através de categorias de pensamento herdadas da sociedade da qual faz parte. A partir disso, quando a herança cultural é formada por categorias de pensamento que são modeladas pelo influxo profundo das tradições ou de noções religiosas, a percepção social acaba sendo condicionada de forma recorrente, restringindo as possibilidades críticas dos indivíduos em face de suas situações de existência, por isso, qualquer análise da sociedade esbarra com o caráter intangível e sagrado das normas das instituições reconhecidas culturalmente (cf. DURKHEIM, Emile (et al), 2001, p. 13.). Joana faz parte do mecanismo social que se instaurou no Brasil, assim sendo, sua percepção dos fatos é determinada pela engrenagem da qual faz parte. Ela e Jerônimo aceitam como verdades o que lhes é imposto e, agem, inclusive, em favor dos dominadores. Na história narrada, em nenhum momento, Joana faz alguma referência à religião de seus antepassados.

A mucama de Isaltina ficou esperando acabar a missa para entregar o bilhete ao vigário. Durante a celebração, o pavor de Agostinho era gigantesco, ao pensar que os boatos já deveriam ter se espalhado pela cidade: “Durante a missa o medo do padre atingiu alturas insuportáveis. Uma hora cuidou desmaiar, cair. (...) Quando deu a hóstia ao sacristão, viu que a sua própria mão tremia incontrolavelmente. / A sensação era de pânico” (DOURADO, 2002, p. 177). Assim, um “mundo às avessas” é apresentado ao leitor. Se Pedro Chaves representa um papel que não é o dele, o padre Agostinho também. Através da descrição da cena, é desconstruído o papel que deveria ser representado pela figura religiosa, de acordo com o que é esperado dela pela sociedade. A ironia se fortalece quando o pároco procura o médico, para desabafar com ele:

Quando a reza terminou, uma mulher lhe pediu que a ouvisse em confissão. Ele disse não estar se sentindo bem (...). / Quando deu acordo de si estava diante da casa do dr. Maciel Gouveia (DOURADO, 2002, p. 165) / A única pessoa em quem confiava e com quem podia falar (...) (p. 173). / O padre estava muito agitado (...). E fale, padre, sou todo ouvidos para a sua confissão, disse

levemente irônico, tentando descarregar a tensão daquela alma entregue ao desespero, à confusão e à dor (p. 174).

Assim, desesperado, sem saber o que fazer, Agostinho entrega ao doutor Maciel o bilhete que recebera de Isaltina, como se o médico fosse capaz de resolver a situação: “E agora, padre? disse. Eu é que lhe pergunto, disse o padre. A mim, logo a mim? disse o médico. Já lhe disse outro dia, não me sinto em condições de aconselhá-lo” (DOURADO, 2002, p. 178). O doutor Maciel configura-se como um homem experiente e lúcido e, por isso, analisa a situação com ponderação e resume as possibilidades do padre: “No meu modo de ver, só tem duas saídas: ir embora com ela ou fugir sozinho, ficar é impossível” (DOURADO, 2002, p. 178). Se, a princípio, o vigário deveria exercer o papel daquele que ampara o povo da cidade, não é isso o que acontece, pois é ele que necessita ser amparado. Nesse contexto, o doutor Maciel questiona o papel do padre como confessor e vê uma incoerência muito grande entre a função exercida pelo vigário e a real condição que possui para desempenhá-la com eficácia. Afinal, como Agostinho, sendo tão inexperiente com relação à vida, poderia ouvir alguém e aconselhar?: “Como podia aquele padre, que só conhecera duas humildes e pequenas paróquias, ouvir alguém em confissão, dar conselhos de vida, se perguntava às vezes” (DOURADO, 2002, p. 173).

Contrariamente ao que o médico diz, o pároco afirma que irá permanecer na pequena cidade. O doutor Maciel, perplexo com a opção do sacerdote, oferece-lhe conhaque. O vigário, chega até mesmo a sucumbir à bebida como alternativa para tentar resolver sua difícil situação: “O padre parecia aliviado, falava com efusão da grande amizade que tinha pelo dr. Maciel Gouveia” (DOURADO, 2002, p. 179). Aos olhos do clérigo, a solução é não se encontrar mais com a moça, para, assim, pagarem os pecados. O médico faz referência ao fato de o padre não estar enxergando as consequências da situação gerada e é isso o que diz para o homem: “Não coloque a questão de pecado e de pagar por ele, não é este o problema” (DOURADO, 2002, p. 180). Logo, há a total inversão de papéis. O padre, ao invés de ouvir a fiel, na cena mencionada, fará a confissão de seus sentimentos e “pecados” ao médico da cidade.

O confronto entre os diferentes cria força narrativa, a partir da imagem do médico e do padre. As crenças de Agostinho não lhe proporcionam recursos para

lidar com a situação, em oposição a isso, está a imagem do médico ateu, “confessor” do vigário. Assim, o padre e o médico também estão no texto como estratégia para gerar a tensão entre os opostos. Ironicamente, a solidariedade e o amparo que o padre procurava não vieram de seus iguais, mas do homem ateu, que era diametralmente oposto a ele, com relação às questões da fé. Maciel Gouveia, por causa da situação em que Agostinho se encontra e conhecendo a brutalidade do marido de Isaltina, aconselha-o a procurar a orientação de alguém da igreja, mas, aos olhos do sacerdote, nenhum membro de sua instituição seria capaz de ajudá-lo, naquele contexto: “Por que não procura alguém igual ao senhor? (...) Já dialoguei mil vezes com um padre imaginário e ideal, disse o padre Agostinho; eu mesmo sei de antemão o que um padre me aconselharia” (DOURADO, 2002, p. 175).

O diálogo entre o vigário e o médico traz à tona o desamparo total de Agostinho e o medo de seus superiores. É no médico que ele confia e não nos membros da instituição da qual faz parte, pois não vê a possibilidade de eles lhe orientarem ou ajudarem. Ao invés de confiar neles, procura auxílio no bom senso do doutor Maciel. Nesse contexto, o médico é o representante da lucidez e, ao mesmo tempo, será ele a acolher o padre e a ser solidário a ele, ao que diz respeito ao sofrimento pela situação vivida com Isaltina. Ao construir um personagem inseguro, frágil e que fere os princípios da instituição católica, o escritor repete um motivo recorrente na literatura do século XIX, ainda que seu romance seja do final do XX. O tom irônico que percorre a obra, com relação à igreja estabelece-se através de vários motivos: pelo desrespeito às imposições do catolicismo pelo clérigo (quando se envolve com Isaltina), pela vida dele na ociosidade e a ausência de maturidade, por ele ser indiferente com relação ao sofrimento dos cativos e, além disso, por embriagar-se e apresentar comportamento preconceituoso.

Como consequência dos dogmas nos quais Agostinho acredita, o envolvimento dele com a jovem senhora é motivo de sentimento de culpa, por isso, aos olhos do narrador, a religião exerce uma influência negativa, tendo em vista a avaliação dos fatos, pois acaba deturpando a interpretação das situações que envolvem os seres humanos, o que faz com que estes não as avaliem com a devida racionalidade: “Aos olhos dele, deformado pela religião, os dois repetiam uma cena ancestral, mitológica. (...) Embora vestidos, ao imenso olho onipotente e a seus próprios olhos estavam nus, tinham de se cobrir, não eram mais inocentes” (DOURADO, 2002, p. 171). Em vez de acolher e de trazer conforto para a alma, os

princípios religiosos que o padre aprendeu, fazem com que ele sinta-se culpado, além de não auxiliá-lo a refletir sobre como proceder na situação em que se encontrava, pois os dogmas católicos não cabem como alternativa para solução de seus problemas. Na situação vivenciada, o pároco avalia a situação a partir do olhar condenatório de sua religião, enquanto que, o médico, analisa objetivamente o perigo que o padre corria. Como Maciel Gouveia era um homem ponderado e racional, consegue prever que algo aconteceria com o Agostinho, se este ficasse em Duas Pontes, parecendo ser esse mais um ponto a valorizar a lucidez do médico e o seu papel de conselheiro. A diferença de percepção com relação ao mesmo fato fica bastante evidente no diálogo a seguir: “Não é mais questão de amor, dr. Maciel Gouveia, mas de honra. (...) Não coloque a questão de pecado (...). Não é o senhor mesmo que se imporá uma pena exagerada, que poderá significar a sua morte” (DOURADO, 2002, p. 180).

Como não segue o conselho do médico, o padre é castigado pelo coronel que o espanca, reforçando a imagem violenta do coronel, que age com as próprias mãos. Humilhado, o vigário não teve alternativa a não ser, sair da cidade Assim, como os personagens inseridos na construção textual de Autran Dourado são representações de tipos sociais do Brasil do século XIX, pode-se dizer que *Lucas Procópio* reproduz a violência que fez parte da história brasileira, cujos chefes locais utilizavam-se da força como forma de dominação e de manutenção de poder, por isso, no texto, ninguém ousa, enfrentar Pedro Chaves em defesa do padre, apesar de as pessoas testemunharem o espancamento, afinal, as luzes de casas próximas ao local em que ocorreu a cena, acenderam-se, mas ninguém saiu em auxílio do vigário. Nas pequenas cidades, a imagem do coronel era respeitada e também temida, por isso o testemunho da violência é apenas simbolizado por luzes que se acendem, sem uma efetiva ação de ninguém. A reiteração das ações violentas exercidas por Pedro Chaves ocorre também quando o narrador menciona a relação entre Isaltina e o esposo, após o espancamento do padre: “As suas relações com o marido, se não eram mais hostis e armadas como foram depois do escândalo, tinham uma frieza de dois seres praticamente estranhos, separados pela violência e brutalidade” (DOURADO, 2002, p. 182). A construção dialética dos personagens que formam o casal pode ser vista como a representação da oposição entre as classes sociais a que eles originalmente pertenciam. Em consequência disso, essa realidade é geradora de uma convivência marcada pela hostilidade. O mesmo embate está

presente no próprio relacionamento entre Isaltina e o povo da cidade, depois do episódio com o padre. Vivendo em uma cidade pequena como Duas Pontes, a jovem senhora passa a ser malvista pelos moradores de lá. Na história brasileira, o desenvolvimento dos municípios, no século XIX, deixou claro os limites do convívio entre os representantes da elite e o povo, o que gerou um processo de privatização da família, marcado pela valorização da intimidade. As casas mais ricas se abriam para uma espécie de apreciação pública por parte de um círculo restrito de familiares e amigos (cf. D' INCAO, 2006, p. 228). Nesse cenário, a esposa do coronel é praticamente rejeitada pelas outras mulheres de Duas Pontes, que viviam afastadas da jovem senhora. A representante da elite, na segunda parte da história de Autran Dourado, é Isaltina. De certa forma, ela vivencia o isolamento ao qual está submetida, ao longo da narrativa, visto que não há nenhuma identificação entre ela, o marido e o povo da cidade. Sendo assim, a expressão paradoxal “paz armada” (DOURADO, 2002, 182) pode ser entendida como uma forma simbólica de retratar a opressão vivenciada por Isaltina, inserida no contexto patriarcal.

Depois da fuga do padre, o médico é chamado constantemente para atender Isaltina. Assim, é novamente ele quem auxiliará e aconselhará a personagem: “(...) procurava consolá-la à sua maneira, dando-lhe apoio moral” (DOURADO, 2002, p. 183). Desse modo, quem salva Isaltina do isolamento em que ela se encontra é o médico, ouvindo-lhe e estando junto dela. É o homem ateu que apresenta sentimento de solidariedade com relação ao próximo e é ele que sempre está disposto a ajudar. Apesar de não gostar de Pedro Chaves, o médico chega a ser até mesmo o conselheiro do coronel. A importância da postura do doutor Maciel Gouveia com relação aos personagens é delineada também, a partir dos conselhos que ele diz, inclusive, para o homem tão violento e difícil de se relacionar, o que consolida e fortalece o respeito que o narrador demonstra ter pela imagem do intelectual da pequena cidade. O médico é valorizado pela voz narrativa, através da profissão que exerce, pelo seu nível cultural e, pelo bom senso que apresenta nas diversas situações e também pela postura assumida em oposição aos preceitos da igreja católica. Torna-se interessante notar que sempre há uma sintonia entre a voz do médico e os comentários feitos pelo narrador com relação a Pedro Chaves. Pode-se dizer, então, que uma das funções do doutor Maciel na construção textual é corroborar a imagem do marido de Isaltina, construída pelo narrador (afinal, o médico é um homem culto, sensato e lúcido, aos olhos de todos os demais

personagens. Portanto, parece que a voz narrativa quer deixar claro que a opinião de Gouveia deve ser levada em consideração).

Assim, o romance de Autran Dourado é construído a partir de uma arquitetura que aproxima os opostos, para mostrar as diferenças. Há os representantes da elite e os escravizados; os ricos e os pobres; os que possuem um nome de família e os que são destituídos de um; os que são considerados cultos e os que não são; o gênero feminino, inserido na estrutura patriarcal, e o masculino; o indivíduo ateu e o, religioso. Tal arquitetura compõe um painel da sociedade mineira do século XIX, representando, por extensão, os elementos que formaram a história do povo brasileiro, no final do Brasil imperial e no início da República. Logo, o alicerce narrativo é construído em função do projeto do autor, mencionado na epígrafe do romance, retirado do livro de poemas de Mario de Andrade: “Eu queria contar as histórias de Minas / Pros brasileiros do Brasil” (DOURADO, 2002, p. 07). Nesse contexto, a elaboração da obra de Autran Dourado ocorre a partir da junção dos opostos no mesmo cenário, presença marcante nas duas partes da narrativa. O caminho percorrido pela voz narrativa está sempre relacionado à descrição dos personagens, sendo completada com as observações que esses seres ficcionais fazem uns dos outros, aspecto determinado pelo posicionamento social de cada um. A dialética que caracteriza a construção textual perpassa por todas as situações, criadas a partir do papel social dos personagens, inseridos na realidade mineira, representando os paradoxos da realidade brasileira; por isso, os personagens ocupam espaços sociais tão diversos, mas que se cruzam, se chocam e se confrontam nas duas pontes tão diferentes pelas quais caminham.

Com o passar do tempo, inicia-se uma aproximação entre Pedro Chaves e Isaltina, através da influência que ela passa a exercer sobre o marido, como se fosse a mãe que ele não teve. Através de um trabalho moroso, ela consegue transformá-lo, ensinando-lhe a agir socialmente. De certa forma, ela é bem sucedida, pois o coronel foi aprendendo a agir de um modo que não correspondia à maneira como ele estava acostumado: “Embora com jeito e delicadamente, conseguiu mudar o marido a tal ponto que ele ganhou uma máscara (a persona que ele duramente, sofridamente usava para representar o personagem com que sonhava o seu coração)” (DOURADO, 2002, p. 185).

A violência e arbitrariedade das ações de Pedro Chaves foram formas aprendidas por ele para se defender dos percalços do abandono, da fome e da

exploração, que fizeram parte de sua vida, desde a infância. O homem excluído socialmente, no passado, torna-se o fazendeiro mais rico da cidade, dominando Duas Pontes pela violência; no entanto, não era respeitado pelos moradores de lá, nem pelas pessoas mais simples e nem pelos homens com um nível cultural privilegiado, como o médico e o padre. Apesar de assumir a identidade de Lucas Procópio, Pedro Chaves continuou a ser o homem violento e grosseiro. Aos poucos, as marcas do seu triste passado, que se materializavam em suas violentas ações, são encobertas pela máscara, que Isaltina ajuda a construir. O fruto do trabalho dela é a criação da persona de Pedro Chaves, um homem mais fácil no tratamento e menos violento nas ações: “Até a sua cara mudou: ganhava outras feições, crescia em distinção e delicadeza, por mais absurdo e estranho que possa parecer” (DOURADO, 2002, p. 185).

Para a transformação de Pedro Chaves, também houve a colaboração de seu Ernestino, cuja função era cuidar da escrituração dos negócios do coronel, que se ampliaram enormemente, e também, da correspondência com o comissário em São Paulo. A interferência dele ao que diz respeito à mudança demonstrada por Pedro Chaves, é citada pelo narrador. Assim, seu Ernestino “(...) conseguiu levar avante o trabalho vagaroso e paciente de Isaltina” (DOURADO, 2002, p. 186). A grande influência exercida pelo homem com relação às decisões do coronel refere-se à substituição do trabalho dos cativos pela contratação de homens livres. Considerando-se o fato de que a produção de café só ocorreu no Brasil, devido ao trabalho dos africanos, Pedro Chaves apresenta uma enorme resistência em substituir a mão de obra escravizada pela, dos homens livres. No século XIX, a frase “O Brasil é o café e o café é o Brasil” circulava entre os membros da classe dominante (cf. FAUSTO, 2009, p. 192), simbolizando a importância da cafeicultura no cenário nacional.

São muitas as razões que faziam com que os grupos dominantes mantivessem o trabalho dos cativos, entre elas, o fato de, a princípio, não haver uma alternativa para substituí-los e também por causa da inexistência de rebeliões generalizadas dos que eram privados de liberdade. No período da Independência, o tráfico aumentou. Em 1826, a Inglaterra conseguiu a elaboração de um tratado com o Brasil pelo qual, três anos após a ratificação, seria declarado ilegal o tráfico de seres humanos, para a realização de trabalhos forçados em terras brasileiras, além disso, o Estado inglês passou a assumir o papel de inspecionar navios negreiros

suspeitos de comércio ilegal. O acordo entrou em vigor, em 1827. Nesse período, os traficantes ainda não eram malvistas pelas classes dominantes; no entanto, a pressão externa foi aumentando, colaborando para a mudança do cenário brasileiro. Como acabaram as importações, o número de cativos diminuía. A extinção do escravismo, no Brasil, ocorreu em etapas. Devido à pressão externa, para o combate ao tráfico, em 1850, são retomadas medidas, pelo governo brasileiro, assim, a escravidão, estava destinada a acabar. Na sequência dos fatos, em 1871, foi elaborada a lei do ventre livre. O imperador e seus conselheiros consideravam que o país sofria uma fraqueza interna, como consequência da guerra do Paraguai, ocorrida entre 1864 e 1870, não podendo contar com a lealdade de uma parte da população. As mudanças com relação à condição da escravidão eram vistas como mal menor diante da possível revolta dos cativos. Nesse contexto, a nova opção para os fazendeiros foi a contratação do imigrante (cf. FAUSTO, 2009, pp. 186-221). Em consonância com os novos fatos, seu Ernestino, aos poucos, convence Pedro Chaves a empregar, nas fazendas, trabalhadores livres, com o argumento de que não era mais vantagem manter nelas o trabalho dos cativos.

A transformação de Pedro Chaves é materializada, a partir da doação de um sítio para Ernestino e também pela amizade que consegue estabelecer com o homem, que se tornou “um verdadeiro amigo do patrão” (DOURADO, 2002, p. 187). Torna-se importante destacar que na “amizade” estabelecida entre os dois homens o que está em jogo é a relação de favor. Se antes, o coronel era totalmente isolado, no final da narrativa, conquista um amigo e a relação de reciprocidade ocorre a partir da doação do terreno. Aos poucos, a sua vida configurada pela violência não faz mais parte dos comentários da população: “O seu passado brumoso, cheio de lendas e suspeitas, que fazia dele um homem temido e temível, parecia esquecido, apenas motivo de lendas e velhas rumações. / (...) ele se tornou, à sua maneira, um homem até ponderado” (DOURADO, 2002, p. 188). Dessa forma, a visão que as pessoas tinham de Pedro Chaves também sofre um processo de transformação. A realidade nacional se transforma e é acompanhada pela aparente mudança do coronel de Duas Pontes.

Na condição de homem rico, o próximo passo de Pedro Chaves foi o envolvimento na política: “O seu poder econômico de agora (na verdade era a maior fortuna de Duas Pontes e arredores) levava-o fatalmente à política, uma consequência do outro” (DOURADO, 2002, p. 186). O ingresso do coronel no partido

Conservador tem por objetivo consolidar o seu poder na cidade, gerado pela sua condição financeira, e ampliá-lo. A política, na vida do coronel, passa a ser mais uma das formas utilizadas por ele para garantir o seu posto na hierarquia social e atuar de modo a favorecer os próprios interesses: “Na política continuou a mesma tradição de mandonismo própria daqueles tempos, que vinha ao encontro do seu antigo temperamento. (...) Com a mudança do regime, passou a ser o presidente do Partido Republicano!” (DOURADO, 2002, pp. 187-88). Consequentemente, a construção da persona de Pedro Chaves ajusta-se aos seus novos ideais, relacionados ao interesse dele na participação política em Duas Pontes, por isso, a máscara criada.

O modo como Chaves passa a lidar com a riqueza refletem as mudanças ocorridas no Brasil, durante o século XIX. A frequência à igreja passa a fazer parte da rotina do personagem. Com relação a esse aspecto, o narrador coloca em dúvida, a finalidade da presença do coronel da cidade ao espaço religioso, o que poderia estar atrelado às suas ambições políticas: “Não se sabe se por conveniência política ou não, voltou a frequentar a igreja na companhia da mulher” (DOURADO, 2002, p. 188). Logo, a voz narrativa deixa claro que não confia no personagem, afinal, é uma máscara social que Pedro Chaves colocou, para ser aceito pela população. Na realidade, o coronel teve de se adaptar ao que os novos tempos exigiam, para, a partir da aparente mudança dele, continuar a exercer o seu domínio e mandonismo em Duas Pontes, que estará associado à inserção ao partido Conservador.

No final da história, quando tudo parecia bem, o coronel é alvejado por Jerônimo. O marido de Isaltina, mesmo ferido no ombro mata o ex-cativo com dois tiros. Recupera-se, mas, logo em seguida, fica doente e morre. Se, na história do Brasil, o antagonismo de classe se faz presente, gerando uma realidade conflitante, a mesma dialética faz parte de *Lucas Procópio*. A contradição entre a vivência dos ricos e a, dos pobres é uma das marcas do romance em estudo, mas, além disso, ele também registra a ausência de solidariedade entre os cativos e o homem pobre e livre, o que é materializado, no plano da linguagem, a partir do embate entre Pedro Chaves e Jerônimo, culminando com o assassinato do alforriado.

Para o povo da cidade, a morte de Chaves é vista como “(...) a morte de um grande chefe, digno de todo o respeito” (DOURADO, 2002, p. 189). Como resultado da importância do homem, para a província, mandam fazer a máscara mortuária

dele; no entanto, ao tirarem-na, o que aparece é “(...) a cara enrugada, dura, má sinistra, que ficara na cera: na verdade as feições do terrível e antigo feitor Pedro Chaves, tanto tempo escondido” (DOURADO, 2002, p. 189). Vivendo o isolamento gerado pela sua pobreza, criado sem referência familiar, o modelo que é apresentado a Pedro Chaves é a diferença drástica entre quem está no topo da pirâmide social e quem faz parte da base, por isso, o que desejava era mudar de posição e a única forma que encontrou para dar um rumo à própria vida foi matando Lucas Procópio e assumindo o lugar dele. Como a transformação de Pedro Chaves era falsa, ao morrer, cai a persona e fica a pessoa como representação da realidade da qual fez parte. Os acontecimentos em Duas Pontes e as relações sociais ali estabelecidas podem ser vistas como representações de um período histórico e social, posto que em uma obra literária há tanto um mecanismo de enredo, quanto um sistema de referência social, com suas instituições, sua autoridade e seu poder (cf. SAID, 1995, p. 109).

Quase ao final da primeira parte, há o encontro do protagonista com o próspero fazendeiro de café Rodolfo Prado, indicando uma mudança de rumo e o fim da loucura de Lucas. Parece haver no romance uma espécie de catarse na insanidade de Procópio, a partir do abandono do passado glorioso e da assunção de uma mentalidade racionalista e moderna, o que seria o limite do romance do ponto de vista crítico. Quando Lucas se cura da fantasia, na primeira parte do romance, aparece o tal fazendeiro como um empreendedor moderno, ou seja, o crime de Pedro Chaves traz como consequência uma espécie de modernidade truncada; entretanto, é preciso considerar que Lucas é herdeiro de um roubo e, quando se “cura” mostra sua face escravista na conversa com Jerônimo. Essa “modernidade”, marcada pelo racionalismo já capitalista nos modos de produção, não significa efetivamente avanço nos direitos trabalhistas, pois nas relações de trabalho ressoam a herança escravista (basta lembrar tantos episódios de violência no campo).

Note-se que Pedro Chaves vai ser um fazendeiro moderno (racionalista e empreendedor); a impressão que fica é a de que para o autor implicado na estrutura da obra se o papel representado por Chaves fosse ocupado pelo verdadeiro Lucas Procópio, o protagonista seria moderno e justo; porém, como é Pedro Chaves, configura-se como moderno e cruel; a solução nesse caso é psicológica no sentido de que um é fazendeiro bom, justo e proprietário por direito; o outro é todo negativo, ainda que, curiosamente, seja tratado com benevolência pelo narrador. Aqui está o

ponto principal, pois a voz narrativa parece condescendente com Pedro Chaves ao final, e naturaliza o sofrimento todo de Isaltina, que se anula sob o peso do marido, com a anuência do narrador.

Vai me ver com
outros olhos ou
com os olhos
dos outros?

Paulo Leminski

CAPÍTULO 3

PROBLEMATIZANDO O NARRADOR

3.1. Lucas Procópio: o desajuste entre seus ideais e os de Dom Quixote

A produção literária de Autran Dourado apresenta muitos méritos, pois representa, de forma consistente a realidade do Brasil, fato reconhecido pelos críticos literários. Além disso, o autor possui um número significativo de leitores, que se envolve pelos textos que escreve. No entanto, apesar das qualidades de sua obra, torna-se necessário problematizar como o narrador se coloca diante da representação da matéria brasileira, em *Lucas Procópio*. A partir da voz narrativa, as relações intertextuais emergem com força na produção literária de Autran Dourado. Algumas delas em um plano explícito e outras se fazem presentes no subtexto da obra. O escritor mineiro era um leitor voraz e segue à risca o conselho de Godofredo Rangel. Muito jovem, Dourado pede ao autor de *Fábulas gloriosas* orientação sobre o que deveria fazer para seguir a carreira literária. Rangel, então, diz-lhe para dedicar-se com afinco à leitura dos grandes escritores (DOURADO, entrevista a Beatriz Marinho, 24/11/1990).

A presença de Autran Dourado como leitor presentifica-se na obra dele, a partir da intertextualidade que se manifesta em seus textos, como vários críticos literários já apontaram. Renata Christovão Bottino (cf. 2006, p. 130) menciona a influência dos gregos em *Tempo de amar*, de 1952, citando o personagem Ismael “que se define como Turno, homem sem destino da Eneida”. O interesse pelos gregos também é mencionado por Luís Humberto Martins Arantes (2006, p. 127), na análise que faz de *O meu mestre imaginário*. Dentre os críticos que estudam a obra do autor mineiro está Hélio Pólvora. Ao debruçar-se sobre a novela *Uma vida em segredo*, reitera a influência dos escritores estrangeiros na obra de Dourado: “Não faltaram as comparações, (...) com Felicité, a personagem flaubertiana do conto *Um coeur simple*” (1973, p. 14). Ana Cecília Agua de Melo também discorre sobre as semelhanças entre as histórias: “em ambas as narrativas o discurso indireto livre traz ao primeiro plano o consenso de um meio provinciano movido a rotina, costumes enraizados e estreiteza de ideias” (2015, p. 94).

Nos livros de Autran, muitos personagens são leitores. É o caso de Lucas Procópio (verdadeiro) e Isaltina. O mesmo ocorre com a personagem Rosalina, de *Ópera dos mortos*, que aparece lendo *As mulheres de bronze* e *Vingança do judeu*, na história da qual faz parte. Os seres ficcionais do autor em estudo parecem ter a

função de representar, entre outras coisas, a importância atribuída por ele à literatura. Além das referências intertextuais nos textos de Dourado, a menção a figuras históricas também faz parte, muitas vezes, do contexto das narrativas. Em *Lucas Procópio*, os aspectos mencionados inserem-se no percurso narrativo dos personagens, por isso, a análise dessa presença no romance merece uma atenção especial, tornando-se objeto de estudo. Nesse contexto, será abordada neste capítulo a menção explícita de *Dom Quixote* em *Lucas Procópio* e as referências à *Madame Bovary* e à figura histórica Chica da Silva, considerando-se o impasse que há entre a configuração dos personagens de Autran Dourado e a relação com os personagens da literatura estrangeira mencionada, como também o vínculo inapropriado entre Isaltina e Chica da Silva.

Conforme os estudos de Adorno, o romance teve como objeto, desde o século XVIII, o conflito entre os seres humanos e as relações petrificadas na sociedade (cf. 1983, pp. 269-73). No romance, “o passado é absolutamente necessário para explicar (...) o presente, o desenvolvimento ulterior do personagem” (LUKÁCS, 2000. Tomo II, p. 203). Assim, a alienação nas relações de classe torna-se objeto da literatura e o narrador caracteriza-se como figura decisiva. Na história dos personagens da narrativa estudada, tais relações estão lá, como visto nos primeiros capítulos deste trabalho. Além disso, o pretérito é utilizado pelo autor, a fim de mostrar a força dele no tempo presente da história. Tendo em vista tais aspectos, é preciso uma análise sobre os impasses que envolvem a estrutura da obra em estudo: o elo com a literatura estrangeira e a relação dela com o tratamento fornecido pelo narrador aos personagens.

Como se sabe, *Dom Quixote* configura-se como a grande referência literária desde o século XVII. Publicado em duas partes, a primeira, em 1605 e a segunda, em 1615 (cf. HANSEN, 2012, p. 23), traz os fundamentos de um novo gênero, o romance, caracterizando-se pela inovação criativa. A partir daí, o livro de Cervantes foi responsável pela construção de inúmeros personagens que trazem marcas quixotescas (cf. VIEIRA, 2012, p. 68). No Brasil, em 1905, Olavo Bilac fez uma conferência intitulada “Dom Quixote”, sendo essa considerada a primeira crítica interpretativa do texto espanhol. De acordo com o poeta, a primeira parte do livro de Cervantes, gerou em toda Europa do século XVII, cansada das guerras, do luto e das fogueiras, um frenesi de alegria. O riso propiciado pela obra, não parou por aí e se espalhou pelos séculos posteriores.

Entre tantos escritores que sabem comover e fazer chorar, é difícil encontrar os que sabem gerar o riso pela produção elaborada, mas Cervantes extraiu da própria miséria a alegria universal. O segredo da obra espanhola, como conhecido de todos, é a junção do contraste que rege a vida e é justamente essa a grandeza do romance. Se Dom Quixote aparecesse sozinho, seria simplesmente um louco, ou se Sancho Pança fosse um personagem solitário, configurar-se-ia apenas como um simples camponês, por isso, é a junção de ambos, entre outros fatores, que faz com que o romance apresente uma composição exemplar.

As oposições entre os dois personagens ocorrem, por exemplo, através da descrição da aparência física deles. Além disso, as diferenças complementam-se a partir da história de cada um. Dom Quixote ama Dulcineia e a descreve de uma forma não condizente com a realidade. Aos olhos dele, ela é símbolo de graça e beleza. Em oposição, a esposa e filha de Sancho são totalmente desprovidas de qualquer sentido romântico na descrição das mesmas. A esposa fulmina um boi com um soco e a filha vale por dois homens. O fidalgo caracteriza-se pela lealdade e inocência, já Sancho é aquele cuja esperteza é parte formadora de seu caráter. O escudeiro, ao acompanhar Dom Quixote em suas andanças, o faz almejando o recebimento de recompensas. Além do mais, só pensa em comer e dormir, não sabe ler e escrever, enquanto Alonso Quijano quase não come, é culto e lê muito. O ideal de Quixote baseia-se em salvar viúvas e órfãos desamparados. Enquanto isso, o dia infeliz de Sancho foi quando ele teve de sair das bodas de Camacho sem ter degustado o novilho assado.

Assim, a obra é construída a partir da loucura e inocência de um e da animalidade do outro, formando um contraste risível. A individualidade de cada um, isoladamente, não formaria a unidade produtora de comicidade como apresenta o resultado final da narrativa de Cervantes. No entanto, no decorrer da leitura, o riso é suspenso, para dar lugar a um sentido duro como o aço, pois toda beleza criada pelo sonho do personagem, pela loucura de Dom Quixote, é desfeita pela vulgaridade e fealdade. Um duplo sentido expande-se pela narrativa do gênio espanhol. O cavaleiro é humilhado, a generosidade dele, mal compreendida, enquanto isso, na construção textual, quem se caracteriza pela sensatez, é Sancho Pança, isso provém do seu egoísmo e do seu senso de praticidade, o que vale é comer e beber, enquanto os órfãos e as viúvas sofrem. O heroísmo, a abnegação, o sentido de justiça são loucuras, no mundo real, enquanto que o bom senso

corresponde à indiferença e a acomodação às condições inalteráveis da vida. No final, Dom Quixote morre arrependido com relação ao que viveu, envergonhado do bem que pretendia realizar, reconciliado com a vulgaridade da vida. Dessa forma, uma leitura amadurecida da obra irá deparar-se com uma súbita melancolia ao final (cf. BILAC, 1930, pp. 135-39). Na conferência que realiza, Olavo Bilac aponta aspectos fundamentais do romance de Cervantes e, a partir desse momento, surgem alguns estudos brasileiros sobre *Dom Quixote*.

Em 2012, Maria Augusta da Costa Vieira publica *A narrativa engenhosa de Miguel de Cervantes: estudos Cervantinos e recepção do Quixote no Brasil*. Segundo a estudiosa, a partir do conjunto das reescritas do romance de Cervantes, é possível definir duas relações com a obra espanhola, uma ao que se refere ao mito quixotesco, outra, à própria escritura do romance. A primeira influência acontece quando são considerados os engajamentos do personagem e a luta de Dom Quixote, ou seja, quando há uma ideia de levar adiante um projeto que apresente, em certa medida, tendências sociais. A segunda relação ocorre quando a influência manifesta-se no plano da escritura, considerando-se o modo de narrar e a tensão construída entre narrador e leitor (cf. VIEIRA, 2012, p. 72).

Ainda conforme a autora, é provável que Miguel de Cervantes, ao escrever *Dom Quixote*, não tivesse a intenção de que os leitores levassem o seu livro a sério. Além disso, o autor não pretendia que o personagem central do texto se tornasse um exemplo de vida e nem que a loucura de Quixote pudesse tornar o mundo melhor (cf. VIEIRA, 2012, p. 61), mas a construção dos personagens a envolverem a narrativa geraram muitas interpretações e algumas delas romantizadas, ao que diz respeito à imagem do cavaleiro acompanhado de seu escudeiro. O romance de Cervantes influenciou a produção literária desde o século XVII e continua deixando suas marcas em autores de diversos lugares do mundo. Por isso, a alusão à obra do gênio espanhol se faz presente de forma constante, de maneira mais explícita, ou implícita.

Na literatura brasileira, os ecos da história quixotesca repercutem na construção dos personagens, no tema, na arquitetura narrativa, na relação estabelecida entre narrador e leitor. Isso está presente em vários autores, entre eles: Lima Barreto, José Lins do Rego, Guimarães Rosa, Monteiro Lobato e Machado de Assis, embora em patamares diferentes (cf. VIEIRA, 2012, p. 15). A influência exercida nos escritores brasileiros está pautada nos aspectos mencionados, cuja

interferência mais expressiva ocorre a partir do mito quixotesco, representado pelo cavaleiro e seu escudeiro. Na recepção de *Dom Quixote*, em terras brasileiras, predominou a leitura que acomodou o romance ao nosso universo. Como aqui não há uma tradição universitária sobre a obra de Cervantes, o texto que envolve o famoso personagem está atrelado ou ao mito ou a questões que não consideram sua história.

Considerando-se o quadro apresentado, o personagem Policarpo Quaresma possui uma configuração que se assemelha ao cavaleiro quixotesco, pois o heroísmo do personagem, ao confundir-se com a loucura, é construtor da exclusão social. Pode-se assim dizer que o desejo por outra realidade está tanto em Quaresma quanto em Quixote. O personagem de Cervantes estabelece uma relação entre a verdade histórica com a verdade poética, pois acredita que as novelas de cavalaria são verdadeiras e, além disso, pensa que é capaz de trazer de volta à realidade a ordem inquebrantável da cavalaria. Em *Triste fim de Policarpo Quaresma*, há um descompasso entre a utopia patriótica desejada pelo personagem e a realidade de um Brasil com perspectivas tradicionais e preconceituosas. Do mesmo modo que em *Quixote* há o confronto entre o trágico e o cômico, no romance de Lima Barreto também há, porém estruturado a partir do projeto do personagem de mudar os rumos do país, o que gera a exclusão da própria vida social (cf. VIEIRA, 2012, pp. 71-5).

A obra *Fogo morto*, de José Lins do Rego, também traz em sua estrutura uma ressonância do romance de Cervantes, caracterizando-se por uma configuração bastante clara “com cada parte centrada num personagem: Mestre José Amaro, o pobre, a tese; Coronel Lula de Holanda, o rico, a antítese; e Capitão Vitorino Carneiro da Cunha, a síntese problemática ‘entre’ os dois” (VIDAL, 2001-2002, p. 166). Esse último também apresenta características quixotescas, reproduzindo o sonho de justiça, a revolta contra a opressão e o desejo de refazer a realidade que se impõe (cf. VIDAL, dezembro / fevereiro 2001-2002, p. 169). O personagem Vitorino Carneiro da Cunha, representante da parte empobrecida da aristocracia rural, percorre os campos montado em um cavalo para intervir em favor dos necessitados, porém suas ações não geram resultados favoráveis, pois não correspondem aos valores da realidade da qual faz parte. A construção narrativa do personagem dissocia-se, então de um sentido baseado na comicidade, diferente do romance de Cervantes. De forma diversa à maneira de Vitorino tentar interferir na

realidade, Antônio Silvino e os cangaceiros conquistam determinado espaço social a partir da violência e simbolizam a resistência perante os senhores de engenho. Portanto, as características quixotescas presentes em *Fogo morto*, relacionam-se com a expressão da resistência, considerando-se o sentido de garantir princípios e conservá-los na esfera social (cf. VIEIRA, 2012, pp. 75-7).

Em *Grande Sertão Veredas*, também há ressonância de *Dom Quixote*. Riobaldo, narrador e protagonista do romance, passa a ter a vida de guerreiro após ouvir uns versos falados por um jagunço. O desacerto dele com relação ao mundo parece estar na origem do ato de contar histórias como modo de compreender o que viveu. Nesse percurso, há a mistura entre o homem que age, com aquele, que pensa; entre o jagunço, com o intelectual. Já para Quixote as suas aventuras têm por objetivo comprovar a semelhança entre o que foi lido com relação ao que foi vivido. Assim, tanto o personagem de Cervantes, como o, de Guimarães Rosa tentam recuperar o sentido da vida por meio da ação (cf. VIEIRA, 2012, pp. 87-96), por isso, as narrativas, de alguma forma, se assemelham.

Outro escritor a ser mencionado considerando-se a recepção da obra do autor espanhol, no Brasil, é Monteiro Lobato, que escreve *Dom Quixote das crianças*. Nesse livro, ele recria a história de Cervantes favorecendo a abordagem romântica do texto, visto que o louco de ideia fixa é suplantado por aquele que deseja um mundo melhor. A comicidade é produzida a partir do deslocamento de algumas loucuras de Quixote para a boneca Emília (cf. VIEIRA, 2012, pp. 97-105). Assim, os autores citados pautam-se na imagem aventureira de Dom Quixote e estão relacionados ao primeiro aspecto mencionado, por Maria Augusta da Costa Vieira.

Machado de Assis é mais um dos escritores cuja obra demonstra ressonância do texto espanhol, porém, as características quixotescas presentes no romance de Machado ocorrem não a partir do mito quixotesco, mas com relação à complexidade discursiva do livro de Cervantes e o modo inovador de narrar. A presença da ironia, do humor e da ideia fixa fazem parte do romance do referido autor brasileiro. Além de tais aspectos, a característica quixotesca mais marcante em Machado é a relação entre narrador e leitor e o modo de narrar, ou seja, os procedimentos empregados na construção narrativa. Em *Dom Quixote*, o narrador faz comentários com relação ao que é apresentado sobre o cavaleiro e Sancho Pança e, por isso, não perde de vista o leitor, mostrando, ao longo da história, que, quem lê, tem seus poderes e pode promover conflitos, levando-se em consideração os interesses diferentes entre

o narrador e o leitor. Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, também há uma relação bastante específica entre narrador e leitor, ocasionada através da tensão dos interesses diferentes dos dois (cf. VIEIRA, 2012, pp. 85-96).

A obra de Cervantes projeta marcas diversas em diferentes autores brasileiros, principalmente ao que diz respeito à imagem sonhadora do Quixote. Todavia, há ecos também da história espanhola com relação à voz narrativa que interfere constantemente na leitura do livro; no entanto, os resquícios que parecem estar mais presentes é a do sonhador, daquele que busca a transformação. A recepção de *Dom Quixote*, pelos autores brasileiros, apresenta características peculiares, por isso, torna-se importante mencionar o que Roberto Schwarz afirma sobre o fato de o Brasil assimilar as ideias europeias em sentido impróprio, estando tais ideias fora de lugar. Essa característica é fruto da consciência colonizada, que se apropria de um modelo estrangeiro, que não cabe na realidade da nação. Portanto, o mecanismo social brasileiro torna-se uma dificuldade inescapável da qual o escritor faz parte. Nesse cenário, o autor apenas consegue uma acentuada reverberação em seus escritos, se conseguir o descentramento, o que é uma tarefa bastante difícil (cf. SCHWARZ, 2000, pp. 24-5).

Tendo em conta a primeira parte de *Lucas Procópio*, a presença de *Dom Quixote* está lá, porém de forma problemática, pois as aventuras quixotescas, adaptadas à força para o cenário do romance mineiro, não cabem na realidade brasileira. As relações intertextuais desejadas pelo autor com a obra espanhola parecem perdidas, ao se inserirem na estrutura do romance em estudo, uma vez que Autran Dourado tentou ajustar as peripécias do personagem de Cervantes à representação da matéria brasileira, por isso, a junção do mito espanhol às relações de classe do final do Império no Brasil e início da República, tão fortemente presentes em *Lucas Procópio*, parecem não ter dado bom resultado. A tentativa de imitar o mito criado por Cervantes, presentifica-se na obra do autor mineiro, a partir da imagem do personagem central percorrendo o sertão de Minas Gerais, ao lado de seu escudeiro, em busca de um sonho, que corresponde, simbolicamente, aos interesses de sua própria classe social, relacionados à permanência de determinados privilégios e não em busca de um sentido de transformação da realidade, como é proposto pela narrativa de Cervantes. Autran Dourado ao pagar o seu tributo ao autor espanhol, com o romance *Lucas Procópio*, compromete a própria obra.

A ressonância de *Dom Quixote* em *Lucas Procópio*, inicialmente, ocorre pelo fato de ambas narrativas serem divididas em duas partes. No romance de Autran Dourado elas são intituladas como: “Pessoa” e “Persona”, fato mencionado na introdução deste trabalho, publicadas em volume único, diferente da obra de Cervantes que se apresenta em dois volumes. Evidentemente a desproporção entre os dois romances é imensa, inicialmente pelo próprio tamanho. Tendo em vista o que foi abordado, Autran Dourado é mais um dos escritores que se baseia nos personagens de Cervantes para a criação de seus seres ficcionais, como é o caso do coronel Lucas Procópio, presente na primeira parte do livro, fato claramente expresso pela voz do narrador: “O estúrdio cavaleiro se chamava Lucas Procópio Honório Cota. Não era muito certo cabeça, quarta-feira manso. Como aconteceu com aquele outro famoso fidalgo, no século Alonso Quijano” (DOURADO, 2002, p. 18) e também mencionado pela voz do próprio personagem: “Veja você Jerônimo. O milagre (...) pode se repetir. Basta (...) termos aquelas virtudes da mente e da alma daquele cavaleiro antigo com quem gosto de me comparar (...) conhecido como Alonso Quijano (...)” (DOURADO, 2002, p. 60). Assim, que milagre o personagem quer repetir? Ele deseja viver o que Dom Quixote vivenciou? Se for essa a intenção dele, ela é equivocada, pois não cabe na realidade da história brasileira.

Para a criação da parte intitulada “Pessoa”, Autran Dourado, baseia-se em algumas cenas e também no tema geral do romance de Cervantes: o cavaleiro que enlouquece a partir das leituras de novelas de cavalaria e passa a percorrer regiões da Espanha imitando, em plena era Moderna, os seus heróis da Idade Média. Na obra do autor mineiro, como o personagem homônimo ao título do livro deseja repetir os feitos de Dom Quixote de La Mancha, convida Jerônimo, para ser seu escudeiro: “Você não gostaria de ser o meu fiel escudeiro, perguntou Lucas Procópio” (DOURADO, 2002, p. 51). Como mencionado, no primeiro capítulo desta análise, o ex-cativo aceita o convite do patrão e os dois percorrem o interior de Minas Gerais acompanhados do feitor Pedro Chaves, como se fossem cavaleiros andantes. No romance de Cervantes, Dom Quixote faz o convite a Sancho Pança, um humilde lavrador, para acompanhá-lo em sua jornada:

Entrementes, Dom Quixote mandou chamar um lavrador seu vizinho, homem de bem (se é que se pode dar tal título ao que é pobre), mas

de muito pouco sal na moleira. Para encurtar razões, tanto lhe falou, tanto o persuadiu e lhe prometeu, que o pobre vilão decidiu sair com ele e servir-lhe de escudeiro (CERVANTES, 1998, volume 1, p. 78).

Tanto o personagem do autor espanhol, quanto o, de Dourado fazem o convite para aqueles que pertencem a uma esfera social humilde, representados por Sancho Pança e Jerônimo. Se entre os dois escudeiros há semelhanças, entre os personagens representantes da elite dos dois romances, o paralelismo também se prolifera, pois ambos são fazendeiros e passam a vida lendo livros, o que faz com que percam a lucidez. Pode-se dizer que o gosto pela literatura do passado, nos dois casos, serve como estratégia dos autores para a construção de personagens que querem recuperar uma realidade distante. Lucas Procópio e Dom Quixote retomam valores expressos pelos livros que leram, e esses funcionam, nas histórias, como elementos de resgate do tempo remoto e dos valores que caracterizam a temporalidade distante do tempo presente dos personagens. Na narrativa de Cervantes, Alonso Quijano lê exaustivamente as novelas de cavalaria, que tanto valoriza:

Cumprir saber que, nos momentos de ócio (que eram os mais numerosos do ano), o sobredito fidalgo se punha a ler livros de cavalaria com tanto empenho e gosto, que quase por completo se esquecia do exercício da caça e da administração da fazenda (...). / Com essas razões perdia o pobre cavaleiro o juízo (...) (CERVANTES, 1998, volume 1, p. 34).

Enquanto isso, Lucas Procópio é um leitor assíduo dos poetas árcades. Portanto, os dois personagens fazem da literatura um subterfúgio para alcançarem ideais. A configuração de Lucas enquanto leitor pode ser observado no trecho a seguir: “Morto o pai, por pouco tempo Lucas Procópio manteve as lavras e a Fazenda do Chá Cheiroso, no Ouro Preto, não sabia ainda da existência da Fazenda do Capão Florido (...). Tocado pela graça da poesia, passou a se dedicar exclusivamente a ela” (DOURADO, 2002, p. 34). Outra cena de *Dom Quixote*, escolhida por Autran, para a configuração de sua obra, faz referência a que corresponde à interferência do personagem quixotesco, durante sua peregrinação,

no espancamento sofrido por um lavrador. Em *Lucas Procópio*, algo semelhante acontece, quando o fazendeiro ordena a interrupção do castigo a ser sofrido por Jerônimo, cujo responsável seria o feitor violento: “Quando Pedro Chaves viu, girou a chibata no ar. Siô Lucas Procópio mandou parar. Mirou-o bem nos olhos, disse me agradeça o castigo que não levou” (DOURADO, 2002, pp. 56-7). Assim Lucas Procópio, à maneira quixotesca, salva Jerônimo da brutalidade do feitor, Pedro Chaves, e é, nesse momento, que se inicia a loucura do fazendeiro. A cena acima apresenta uma simetria de ações com relação a seguinte, de *Dom Quixote*:

Penetrou no bosque e, a poucos passos, viu atada uma égua a um azinheiro e atado a outro um rapaz que aparentava uns quinze anos e estava nu da barriga para cima. Dele vinham os gritos, e não sem causa, porque um lavrador de bom talhe, empunhando o cinturão, lhe aplicava muitos açoites, ajuntando a cada açoite uma repreensão e conselho (...). – Descortês cavaleiro, não fica bem contender com quem não pode defender-se; montai no vosso cavalo e tomai vossa lança – pois também tinha uma lança encostada ao azinheiro onde estava presa a égua –, que vos farei conhecer a covardia que estais praticando (CERVANTES, 1998, volume 1, pp. 53-4).

A partir das ações de Lucas Procópio, o autor de Minas Gerais constrói o paralelismo de seu personagem com relação às atitudes de Dom Quixote, imitando cenas bem pontuais da obra espanhola, que não se ajustam ao contexto da narrativa brasileira. No romance de Dourado, o que aproxima o personagem mineiro à obra espanhola, entre outros fatores, é o fato de o personagem principal de ambos ser influenciado pela literatura, caminhar no sertão acompanhado de um empregado fiel, misturar a fantasia com a realidade e ser fazendeiro. Além dos aspectos mencionados, a vestimenta inadequada, para a época em que vive, é mais uma característica de Quixote, da qual se apropriou Dourado, para inserir em seu personagem. Em Cervantes, o protagonista é descrito como um cavaleiro, porém, o tempo vivenciado pelo personagem do autor espanhol, não corresponde mais à existência dessa figura na sociedade em que vive:

Num lugar da Mancha, (...) vivia, não há muito tempo, um desses fidalgos que usam lança em hastilheira, adarga antiga, cavalo magro

e galgo corredor. (...) O resto dela (fazendo referência à fazenda), preenchem-no uma capa negra e lustrosa, calças de veludo para as festas, com pantufos do mesmo pano; e os dias intermediários da semana honrava-os com o seu finíssimo *vellorí* (CERVANTES, 1998, volume 1, p. 33).

Da mesma maneira, em *Lucas Procópio*, a descrição do personagem apresenta-se deslocada do tempo vivenciado por ele, o que pode ser notado na cena em que o protagonista é observado no sertão por onde anda. Referência semelhante com relação à inadequação da vestimenta aparece quando o personagem chega à casa do Barão das Águas Claras: “Todos vieram e se curvaram diante da figura estúrdia vestida de roupas de outro século” (DOURADO, 2002, p. 65). A descrição de Lucas Procópio e de Dom Quixote não corresponde ao mundo do qual fazem parte. Uma das formas de o anacronismo dos personagens se fazer presente nas histórias é a partir da roupa que usam no cotidiano. Em ambos os textos, a vestimenta traz consigo uma marca atrelada à determinada temporalidade. Por conseguinte, Autran Dourado utiliza-se do mesmo recurso que o autor espanhol empregou, para a expansão da comicidade proliferada no texto: a vestimenta inadequada e a retomada de valores arcaicos, através do resgate da literatura referente a uma temporalidade, que não condiz mais com o percurso histórico vivenciado por eles. O autor mineiro cria cenas e situações que imitam as vividas por Quixote, mas elas geram inconsistências, na voz do narrador, ao ser considerada a representação da matéria brasileira, que traz na história o processo de colonização aliado ao regime escravocrata, baseado na exclusão, na violência e exploração de seres humanos, cenário social do romance de Autran Dourado.

Dentro do contexto da narrativa, o desejo de Lucas é o de trazer, para a sua temporalidade, o tempo áureo do passado mineiro. Como a mineração está em decadência, ele sente o perigo que corre, afinal, ela foi a fonte de riqueza de seus antepassados; assim, se o ouro está acabando, a exploração das minas pelos seus cativos está comprometida, por isso, deseja a retomada do passado, que lhe garantia a presença no topo da pirâmide social. Assim, o que ele almeja enquanto classe dominante é a permanência do brilho das minas, presente na sua história familiar, responsável por sua riqueza, além de não desejar nenhuma mudança, o que parece diferir totalmente do sentido gerado pela obra de Cervantes. Pode-se dizer, então, que o narrador de *Lucas Procópio*, caracterizado como alguém

pertencente ao povo, apresenta incoerências em seus comentários, pois, apesar de demonstrar consciência sobre as consequências funestas da mineração para a população e sobre as reais condições em que viviam os cativos e toda a população humilde, deseja a restauração desse período produtor de sofrimento. Ora, se essa fase histórica trouxe infelicidade para o povo mineiro, qual é o sentido de o narrador, ser conivente com o desejo de Lucas Procópio de ver a mineração brilhando novamente em Minas Gerais? Tal incoerência pode ser observada na cena a seguir, quando a voz narrativa refere-se à vestimenta do personagem e menciona a tristeza devido ao tempo de riqueza ter ficado para trás: “Tudo porém uma tristeza, em petição de miséria. As sedas, as flanelas, o lemiste e o cetim puídos e manchados. Pra tristeza da gente (...), tinham perdido todo o brilho, a aura emprestada pela imaginação se foi nas etéreas asas do vento” (DOURADO, 2002, p. 16). A partir da citação, verifica-se a frustração do narrador pelo fato de as roupas anacrônicas do personagem estarem já velhas e desprovidas da beleza do passado. Há, então, a clara valorização do pretérito pela voz narrativa. Em contrapartida, em outro trecho do romance, ao descrever as pessoas que perambulavam pelo espaço do interior mineiro, no século XVIII, menciona a dor presente na história do Brasil, consequência do passado colonial, representado pelo sofrimento dos pobres e escravizados, que tinham de conviver com a miséria e violência das quais eram vítimas e com o sofrimento, que fazia parte da vida cotidiana, no cenário da mineração, momento em que os cativos eram vistos como instrumentos de trabalho a possibilitarem o aumento da riqueza dos proprietários das lavras: “Isso sem falar na variada gama de mestiços – mulatos, curibocas, caborés, tanta mistura de sangue e de cor” (DOURADO, 2002, p. 13).

Incongruências como essas são geradas pela voz narrativa, pelo fato de o autor querer trazer, para o plano do romance em estudo, episódios que se baseiam no modelo espanhol (como, por exemplo, os que se referem à vestimenta), todavia tal paradigma não condiz com o movimento da matéria brasileira, fruto da colonização e escravidão, que geraram uma realidade no Brasil, própria das relações de classe aqui estabelecidas. A aproximação das cenas de *Lucas Procópio* com as de *Dom Quixote* fica apenas no plano paralelístico, com relação à imitação de determinados trechos, que não apresentam força narrativa. É justamente essa tentativa de associar realidades temporais e sociais tão diversas, que comprometem

o romance, pois a realidade vivenciada por Dom Quixote não se encaixa na vivência brasileira.

Mais um aspecto que complementa o paralelo entre a construção do personagem mineiro e Dom Quixote é a referência às armas dos antepassados, que carregam com eles. O fidalgo de Cervantes aparece, na narrativa, limpando o armamento de seus bisavós, para levá-los consigo, em suas andanças: “Primeiramente, limpou as armas que tinham pertencido aos bisavós e que, cobertas de ferrugem e mofo, havia longo tempo andavam esquecidas num canto” (CERVANTES, 1998, volume 1, p. 36). Assim, a referência à arma possui a finalidade de complementar o sentido de comicidade gerado pela imagem do personagem, pois ela provavelmente nem funcionará se houver necessidade de utilizá-la, tal é o estado em que a mesma se encontra. Em *Lucas Procópio*, também é feita a menção às armas do personagem, mas aqui, ao lado do velho armamento, está o revólver de prata, como símbolo de sua classe. Assim, a cena que se espelha em *Dom Quixote*, acaba tendo outra função em *Lucas Procópio*, ao ajustar-se na narrativa, a fim de marcar a posição social do personagem. Dessa forma, o sentido cômico proliferado pelo texto de Cervantes, pelo fato de a arma carregada pelo personagem não servir para nada, perde-se na narrativa do autor mineiro:

Quanto às armas, nunca se viu coisa igual. Um clavinote de boca de sino, é capaz de que jamais escorvado, no parecer de nenhuma serventia. Nos cós do calção uma bela pistola, a coronha trabalhada de prata; a nobre espada do uniforme de gala da Guarda Nacional, a guarda cidadoa feito a gente a apelidava (DOURADO, 2002, p. 16).

Em *Dom Quixote*, a comicidade proliferada pelo personagem é alcançada também pela referência à linguagem que utiliza, ao modo como se veste, que se complementa, entre outros aspectos, com a menção à maneira de ele se alimentar, prejudicada, por causa do vestuário dele. Portanto, o aspecto como Dom Quixote se veste e se apresenta às demais personagens ajudam a compor a total discrepância dele com relação ao tempo vivido, o que gera um descompasso total com a realidade de sua própria temporalidade e isso constrói o riso:

A linguagem, não entendida das senhoras, e o mau porte do nosso cavaleiro aumentavam naquelas o riso e neste o enfado (CERVANTES, 1998, volume 1, p. 42). Puseram-lhe à porta da venda, por ser mais fresco, e lhe trouxe o hospedeiro uma porção de mal temperada e pior cozido bacalhau, e um pão negro e sujo como suas armas; mas era motivo de grande riso vê-lo comer, pois como trazia vestida a celada e alçada a viseira, nada podia pôr na boca com as próprias mãos, a menos que outra pessoa ajudasse (CERVANTES, 1998, volume 1, p. 44).

Em *Lucas Procópio*, as cenas em que o fazendeiro é motivo de chacota também fazem parte da narrativa: “Os moleques, de natural livres e ousados, não se continham, exaltados e atrevidos. Cadê o resto do circo? Começaram a gritar no desrespeito comum ao pessoal miúdo” (DOURADO, 2002, p. 14). Assim Autran Dourado, a fim de gerar semelhança entre o seu personagem e o de Cervantes, cria cenas em que Lucas Procópio é ridicularizado pela população. No entanto, algumas páginas depois de tais episódios, o narrador menciona o caráter “grandioso” do personagem: “Ele era grande cavaleiro à sua maneira, muito peculiar” (DOURADO, 2002, p. 18). Se o personagem é motivo de chacota, como ele pode ser enaltecido pelo seu caráter grandioso? Tais conflitos na voz narrativa parecem ocorrer pelo fato de o autor querer colocar à força as relações intertextuais com *Dom Quixote*, no romance que escreve.

Na narrativa espanhola, a presença da reiteração do sentido cômico da figura de Dom Quixote, se faz presente também quando o protagonista procura hospedagem e ajoelha-se perante o dono do local, pedindo-lhe para outorgar-lhe cavaleiro: “O vendeiro, que, conforme foi dito, era um pouco velhaco e já fizera conjeturas sobre a falta de juízo do hóspede, acabou de crê-lo quando ouviu suas razões; e para ter do que rir aquela noite, resolveu seguir-lhe o humor” (CERVANTES, 1998, volume 1, p. 46). Assim, a comicidade dissemina-se pelo texto, a partir das situações que envolvem o personagem em contato com as pessoas. Tal significação é construída através da inadequação de Quixote ao tempo histórico ao qual ele pertence. Ao longo da história, as passagens que tentam imitar a trajetória do cavaleiro andante criado por Cervantes proliferam-se na narrativa de Dourado, nesse cenário, Lucas Procópio também serve de chacota para o povo da cidade e para o dono do hotel em que procura hospedagem:

No Hotel do Joca, no Largo da Matriz, o próprio dono veio recebê-los. Ele disse que o hotel tinha aquele nome por causa dele, se chamava Joca Assunção Veras, aqui para servir um homem tão fino e distinto, como parece ser Vossa Senhoria, disse escondendo o riso (...). Não havendo na cidade nenhuma diversão (há muito não ia circo por lá), o agora famoso coronel Lucas Procópio Honório Cota foi mesmo uma novidade. Afinal a gente carecia de se divertir, não era sempre que aparecia uma figuração daquelas (DOURADO, 2002, p. 76).

Portanto, há uma correspondência entre as cenas das duas obras, comparando-se o local em que os personagens se hospedam e as consequências de estarem lá, vestidos como palhaços, aos olhos daqueles que os observam. O objetivo de Autran Dourado é criar episódios que aproximem os dois personagens, mas, apesar de algumas situações serem semelhantes, Lucas Procópio não se equipara ao que o personagem de Cervantes representa. Ao tentar imitar a obra do autor espanhol, o escritor mineiro acaba comprometendo seu romance, com relação à postura de Lucas Procópio (pois, como mencionado, na realidade, ele não procura um mundo mais justo, mas um espaço social que continue a garantir as regalias proporcionadas pelo dinheiro que acumula). Assim, o espelhamento pretendido por Dourado não colabora para a construção do sentido crítico construído por Cervantes. Na história de Dourado, a comicidade atribuída a Lucas Procópio presente na citação acima entra em conflito com o parágrafo abaixo, que aparece na narrativa, quatro parágrafos após a citação anterior:

Tocada pela emoção que a voz forte, cheia e sonora lhe despertara, a multidão carregou Lucas Procópio nos ombros para o coreto do jardim. (...) foi uma procissão com hosanas e aleluias, os próprios sinos passaram a tocar. / (...) Em sua homenagem tocaram o hino da Guarda Nacional (DOURADO, 2002, p. 77).

Se a imagem cômica de Lucas Procópio foi criada por Autran Dourado, para fazer com que o personagem mineiro apresentasse semelhanças com o personagem espanhol e com o que ele representa, considerando-se o homem visionário que Dom Quixote é, ela torna-se vazia, ao longo do texto, pois não se sustenta, ao entrar em contradição, em virtude dos diferentes sentidos, gerados, através das descrições narrativas, desde o início da história. O conflito criado pelas

incoerências reitera-se no romance, como pode ser notado, nas duas descrições a seguir, que, apesar de poucas linhas a separarem-nas, materializam a imagem de Procópio como a de um bufão, para, em seguida, atribuir-lhe o perfil de um ser divinizado:

O povaréu cercou Lucas Procópio, aplaudia de pura gozação. Há muito não se via tamanha pantomina, espetáculo tal” (DOURADO, 2002, p. 19). / E então, por mais estranho que pareça, a multidão foi silenciando, silenciando, e ele pôde falar. Deve ter sido assim na Palestina, quando Jesus andou por lá, disse alguém (p. 20).

Na referida análise que Olavo Bilac faz de *Dom Quixote*, ele aborda o fato de a comicidade gerada pelas ações dos personagens, ser produtora de outro sentido, o de uma sensação de melancolia, como mencionado. Em *Lucas Procópio*, esse sentido não consegue se proliferar ao final do romance, pois a intenção do personagem parece ser apenas a de conservar os privilégios de sua classe. Se a tentativa de Autran Dourado era produzir algo semelhante ao que propõe a leitura crítica de *Dom Quixote*, isso fica comprometido, no romance mineiro, visto que a imagem cômica do personagem é incapaz de produzir o sentido de melancolia mencionado, pois Lucas Procópio não demonstra, em nenhum momento da narrativa, nenhuma preocupação com o que vai além do seu interesse pela restauração dos tempos áureos e pela posse das terras que possui. Ao representar a triste, cruel e violenta realidade, do final do século XVIII e início do século XIX, no Brasil, a imagem de Dom Quixote fica perdida, no contexto do qual fazem parte os personagens, e não auxilia na construção da matéria social presente no romance, sendo um elemento desnecessário na história do escritor mineiro.

Outra correspondência entre os personagens das duas narrativas surge com relação à mulher amada. Na narrativa de Dourado, como visto, o protagonista da primeira parte apaixona-se por Ismênia, esposa do Barão das Águas Claras e com ela inicia um romance. Nessa fase da história, o personagem havia recuperado a lucidez e encantava a jovem senhora: “A felicidade antegozada deixava-o na maior excitação ansiosa de sua vida. Teria enfim a bela Ismênia nos braços” (DOURADO, 2002, p. 70). No romance de Cervantes, Dom Quixote é apaixonado por Aldonça Lourenço, uma camponesa transformada pelo sonho do personagem em uma

grande dama. Logo, em certa medida, o romantismo faz parte do perfil dos dois personagens:

Havia, ao que se crê, em lugarejo próximo do seu, uma jovem lavradora de ótima aparência e de quem, por algum tempo, andou ele enamorado, conquanto se diga que ela jamais o soube, nem disso se deu conta. Chamava-se Aldonça Lourenço, e esta lhe pareceu merecer o título de senhora dos seus pensamentos; buscando-lhe, porém, um outro nome, que não perdesse muito para o seu e que servisse e se amoldasse ao de princesa e grã-senhora, pôs-se a chamá-la “Dulcineia del Toboso”, já que em Toboso nascera (CERVANTES, 1998, volume 1, p. 38).

Enquanto o amor imaginário de Dom Quixote integra-se de forma coerente com o contexto da história de Cervantes e com a configuração do personagem, na obra do autor mineiro, isso parece não acontecer, afinal, é justamente no momento em que Lucas Procópio retoma a lucidez, que se apaixona pela esposa do Barão das Águas Claras. Na medida em que o desvario de Quixote produz um amor fantasioso e coerente com a estrutura interna da narrativa da qual ele faz parte, o momento de lucidez de Procópio não se coaduna com a insensata história de amor entre ele e Ismênia. Essa é mais uma das situações que fazem com que o romance perca força narrativa, pois a ação dramática não se ajusta à configuração do personagem. A retomada da razão em Lucas Procópio está presente, na cena a seguir:

Foram dias maravilhosos aqueles passados por Lucas Procópio na Fazenda do Pinheirinho. Para a sua felicidade e a de todos, Lucas Procópio vivia raro período de sanidade mental. O barão ficou um tanto decepcionado, ele queria mesmo era se divertir (DOURADO, 2002, p. 66).

Na sequência narrativa, o caso de Lucas Procópio com Ismênia, por debaixo dos olhos do marido dela, testemunha ocular da traição da esposa na própria casa, é mais um dos fatores a comprometer a configuração interna do romance, afinal, o personagem mineiro, apesar de vivenciar um período de lucidez, não se intimida, em

momento algum, pela presença do marido de Ismênia. Além disso, outro aspecto a ser observado é o fato de que, se os escravizados viveram sob opressão e eram desprovidos de direitos, não há coerência interna e nem externa, com a cena a seguir em que o marido traído pede respeito aos cativos, o que parece totalmente fora de propósito, já que o espaço social ocupado por eles era o da submissão e da dominação das quais eram vítimas, sendo essa mais uma das incoerências estruturais do romance. Nesse sentido, o amor vivenciado pelo personagem, traz consigo as falhas do narrador:

Não vendo ninguém na varanda, os dois se abraçaram e pela primeira vez se beijaram. Tal ardor e ruído fizeram, mal ouviram um pigarro na sala. O barão ouvira e vira tudo, e disse alto já que não respeitam a minha honra, respeitem ao menos os escravos, que estão vendo (DOURADO, 2002, p. 68).

Uma diferença fundamental entre Lucas Procópio e Dom Quixote é o fato de que, apesar de Lucas apaixonar-se por Ismênia, ele não a idealiza e com ela tem um relacionamento real, diferente de Quixote, que ama alguém, cuja descrição que faz da moça, não corresponde à realidade. Todavia, se a descrição que o fidalgo de Cervantes realiza de sua dama traz como resultado um sentido cômico, comprometendo-se com a mentira; na medida em que não condiz com os fatos, a imagem, que o cavaleiro garante para ele mesmo, apresenta relação com a verdade, apesar de ter sido motivo de riso, no palácio, onde fez a descrição da mulher por quem se apaixona. Isso ocorre, pois Dom Quixote não se utiliza de artifícios de simulação para produzir uma descrição adequada aos olhos dos outros, em razão da intenção de obter o reconhecimento como cavaleiro andante. O discurso dele, caracterizado pela imagem deformada que cria da dama, assegura-lhe a credibilidade por parte do leitor, que, nesse momento, consegue perceber a coerência do cavaleiro e suas qualidades enquanto homem discreto, honrado e virtuoso (cf. VIEIRA, 2012, p. 240), que age sem segundas intenções e que realmente vê a moça como a descreve. O discurso dele, que, não corresponde à realidade dos fatos, referente à descrição da moça, passa a ser a expansão de uma verdade com relação ao homem que fala, garantindo-lhe crédito e confiança aos olhos do leitor e aí está a grandeza do personagem de Cervantes.

Enquanto Quixote faz o discurso idealizado de sua amada, Lucas Procópio faz o mesmo, no entanto, com relação ao desejo dele de restaurar o passado mineiro. É essa a sua idealização. Este tópico, portanto, representa uma divergência marcante entre os dois personagens, pois enquanto o cavaleiro espanhol é produtor de um discurso que lhe garante a imagem de alguém íntegro e confiável, o mesmo não acontece com o personagem de Autran Dourado, pois o discurso idealizado que realiza do passado mineiro traz a intenção de garantir benefícios a sua classe social, por isso, o que ele diz, não lhe confere a imagem de um homem virtuoso e, sim, a de alguém, cujo discurso (que deseja parecer como verdade), na realidade, é produtor de mentira, com a finalidade de conseguir vantagens pessoais. Logo, a ação e a fala de Lucas não apresentam compromisso com a justiça e igualdade social e as descrições com relação a ele enfatizam justamente a situação do personagem, como membro da classe social à qual ele pertence. A ênfase narrativa é justamente a representação das relações estabelecidas entre as classes no período de transição do Império para a República no Brasil. Sendo assim, a imagem de alguém tão visionário como Dom Quixote não se harmoniza com o retrato da elite representada por Lucas Procópio, no romance de Autran Dourado. É justamente a maneira como os personagens da classe do coronel agem que o narrador faz questão de mencionar, como, por exemplo, quando Lucas bate no chão com o chicote para abrir espaço no meio da população, impondo-se, através do objeto que traz na mão, como indivíduo pertencente à classe dominante: “Com o chicote, Lucas Procópio foi abrindo caminho, chegou bem defronte de Jerônimo” (DOURADO, 2002, p. 91).

Assim, ao que parece, Autran Dourado utiliza-se do modelo espanhol e força a história de seus personagens a se moldarem ao texto de Cervantes. O autor tenta ajustar a matéria brasileira representada no romance, no formato da história de *Dom Quixote*, e isso não traz resultados favoráveis para a composição narrativa. No final do livro espanhol, o protagonista, se conscientiza do seu engano com relação aos sonhos que tinha. Isso faz com ele perceba que a imagem que construiu de si mesmo se sobrepôs à realidade e o seu objeto de desejo passa a ser, então, a retomada da consideração que tinham por ele:

– Senhores – disse Dom Quixote –, vamo-nos pouco a pouco, porque nos ninhos de outrora não há aves nesta hora. Fui louco, já sou ajuizado. Fui Dom Quixote de La Mancha, sou agora Alonso Quijano, o bom. Possam com Vossas Mercês meu arrependimento e minha verdade devolver-me à estimação que de mim se tinha (CERVANTES, 1998, volume 2, p. 599).

O arrependimento de Dom Quixote, no final da narrativa, também ecoa no personagem Lucas Procópio: “Relembrar o passado lhe dava agora nojo, se sentia envergonhado. Como fora possível praticar aqueles desatinos todos?” (DOURADO, 2002, p. 98). Todas as extravagâncias que fizera em sua jornada são colocadas em Lucas em uma esfera de desgosto pelas próprias ações realizadas. Tais reflexões são geradas a partir das reconsiderações que faz com relação às possibilidades presentes, tendo em vista o seu tempo histórico, cujo foco econômico passou a ser a cafeicultura e não mais a mineração. Assim, o lamento de Procópio ocorre, pois ele percebe o ridículo papel que representava, por isso, passa a desejar ser um fazendeiro próspero, para garantir a permanência das relações de classe das quais sua família era protagonista no passado, o que reflete sempre o interesse de classe nas ações e reações do personagem.

Ao recuperar a sanidade, a intenção de Lucas permanece a mesma e está baseada no propósito de conservar-se no topo da pirâmide social: “Os olhos não eram mais sonhadores, vagos, poéticos, mas objetivamente pragmáticos e realistas. Ele pensava agora em números e cifrões, em arrobas e alqueires em como transformar a fazenda que herdara (...)” (DOURADO, 2002, p. 97). A ideia de investir na cafeicultura se confirma no trecho a seguir: “(...) tinha agora outros planos. Pensava em se tornar um próspero cafeicultor, segundo se informara, a terra da sua fazenda era a generosa terra roxa” (DOURADO, 2002, p. 97). São, então, os interesses de sua classe que se conservam tanto no período de insanidade, quanto no, de lucidez do personagem. Assim, Autran Dourado escolhe alguns episódios do livro de Cervantes para compor sua narrativa, a fim de construir as relações intertextuais, mas, ao fazer isso, cria um personagem que está muito distante dos ideais de Dom Quixote.

Se em no livro do autor espanhol eram os livros de cavalaria que eram admirados pelo protagonista da história, em *Lucas Procópio* são os poetas árcades, que o personagem central, da primeira parte do romance, admira, pois viveram no

período correspondente ao apogeu do ouro, por isso, Lucas escolhe os poemas de Claudio Manuel da Costa para declamar, pois vê neles a materialização dos valores correspondentes à época da mineração: “No caso de Lucas Procópio, o que lhe transtornou o juízo não foram os livros de cavalaria, mas os de poesia da fase gloriosa das artes nas Minas Gerais (...)” (DOURADO, 2002, p. 18). *Vila Rica* é o poema épico, escolhido por Lucas Procópio para utilizá-lo em suas pregações. O poema se constitui por várias narrativas que se interrompem, cujas sequências aparecem apenas adiante na construção textual, ou então, o que foi apresentado delas, passa a ter outro aspecto. Essa estrutura dificulta a leitura e faz com que o texto não seja claro, por isso, há uma fortuna crítica tão desfavorável a ele. Segundo Antonio Candido, este poema configura-se como “fastidioso e medíocre, abaixo de tudo quanto fez, antes e depois, embora carinhosamente elaborado, com base em documentos” (CANDIDO, 2000, p. 99), muito diferente, portanto, dos outros poemas que Claudio Manuel da Costa fez. Por que, então, Autran Dourado, um leitor voraz de literatura, escolheria um texto brasileiro sem qualidade literária para ser o declamado por seu personagem, que traz por intenção restaurar Minas, entendendo isso como o retorno da fase do apogeu do ouro? Provavelmente, a resposta possa ser encontrada na afirmação de Antonio Candido, ao dizer que, de todos os poetas mineiros, talvez o mais preso aos valores da terra, seja Claudio Manuel da Costa (cf. CANDIDO, 2000, p. 84).

Torna-se significativo notar que os primeiros versos de *Vila Rica* apresentam a origem de Minas Gerais e a passagem de Albuquerque (governador de São Paulo e de Minas do Ouro de 1710 a 1713) pelo território mineiro. No poema, o herói não sabe o que irá encontrar em seu caminho e tudo parece se constituir como um empecilho para que consiga atingir seus objetivos, mas, aos poucos, passa a dominar o espaço físico da região. A função de Albuquerque na história de Minas foi a de organizar o local que lhe foi designado para governar. Assim, pode ser feito um paralelo entre a figura histórica e o personagem da obra em estudo, pois o desejo de Lucas é justamente chegar à própria fazenda e lá ocupar o espaço que lhe pertence e dominar a região, a partir do seu poder econômico, ampliando, suas posses. Durante a viagem de Procópio, são justamente os primeiros versos do poema que o personagem declama. Abaixo, o início de *Vila Rica*:

Cantemos, Musa, a fundação primeira
Da Capital das Minas, onde inteira
Se guarda ainda, e vive inda a memória
Que enche de aplauso de Albuquerque a história (COSTA, 1996, p.
20).

Logo no início do poema, fica evidente que o tema é a história da formação de Minas Gerais. Portanto, os elementos que caracterizam Lucas Procópio e seus acompanhantes (Jerônimo e Pedro Chaves, como visto) são recursos utilizados pelo autor para tentar atingir o objetivo já determinado na epígrafe do livro, como mencionado. Sendo Claudio Manuel da Costa o escritor que mais representa os valores da terra, a referência a seus versos, no romance de Autran Dourado, parece trazer uma forte carga significativa, ao considerar-se a intenção do autor presente na epígrafe do romance. Assim, se o desejo de Dourado é mostrar a história brasileira, as relações intertextuais com *Dom Quixote* ficam fora de lugar, como visto neste trabalho. Tendo em vista a circunstância de o poema *Vila Rica* representar para o personagem um objeto de muito valor e de extrema importância, levando-se em consideração que a história de Minas se faz presente nele, ao apresentar um enfático sentimento nacionalista e valorizar as riquezas próprias das terras brasileiras, por que, então, a tentativa do autor de representação do modelo espanhol, que não cabe na realidade brasileira? Se o poema árcade é declamado pelo personagem, com intuito de valorizar a terra natal, as pretendidas relações intertextuais com *Dom Quixote* parecem não ter propósito no texto. O sentido de valorização de Minas Gerais, presente nos poemas árcades é disseminado, ao longo da narrativa, ou pelos diferentes personagens, ou pela voz do narrador:

Os gloriosos tempos antigos hão de voltar para o bem da nossa pátria mineira! disse o delegado todo enfático e patriótico (...) (DOURADO, 2002, p. 23). / O único lugar deste país de Minas onde o patrão conseguiu vencer foi Itapecerica (p. 51). / Embora cívico, de uma certa maneira Vossa Senhoria está a serviço de Deus (p. 39). / Dizendo versos e se vestindo daquela maneira antiga, a roupa numa velha canastra, a seu modo fazia pregação cívica (p. 18).

Pode-se dizer que toda essa composição relacionada à estrutura e configuração dos personagens, apresentadas nos capítulos deste trabalho, parece estar presente para contar as desigualdades, as injustiças, a violência que fizeram parte da história do Brasil e que se perpetuam pelos séculos, guardadas, evidentemente, as devidas diferenças. Os ideais de Lucas Procópio representam, como afirmado, o desejo de manutenção dos privilégios de sua condição social e são tais valores que ele difunde em suas pregações. Então, pode-se dizer que, enquanto o personagem de Cervantes torna-se um viajante, pois deseja a construção de um mundo melhor e mais justo, Lucas Procópio também sai pelo sertão de Minas Gerais como um “cavaleiro”, porém, em busca de interesses que irão favorecer a própria classe social. Enquanto um busca o favorecimento dos desprivilegiados e o sonho de justiça, o outro procura conservar os próprios privilégios. Tal aspecto parece ser um fator fundamental com relação às diferenças entre os dois personagens. Lucas e Quixote são loucos que retomam a lucidez, porém o personagem de Cervantes a recupera nas últimas páginas do livro, não possuindo mais tempo de usufruir de uma vida regida pelo equilíbrio. De forma diferente, o personagem de Autran Dourado recobra a sanidade e passa, após isso, a fazer planos, para ampliar as posses, projetos esses que se associam às circunstâncias históricas com relação ao período vivenciado por ele. Esse é mais um ponto a exercer uma diferença fundamental entre a construção de Lucas Procópio e o Cavaleiro da Triste Figura.

Assim, ao longo do texto, o autor mineiro cria artifícios para colocar dentro de sua obra a literatura estrangeira, representada na primeira parte por *Dom Quixote*. Ele transforma o escravizado em escudeiro e acrescenta o terceiro elemento representativo das relações de classe que compõem a história brasileira no final do Império e no início da República: o agregado. Levando-se em consideração os escudeiros das duas narrativas, as diferenças entre eles tomam forma a partir do fato de Jerônimo acompanhar o patrão, por falta de opção (como analisado), enquanto que o escudeiro de Dom Quixote aceita o convite porque lhe foi oferecida uma recompensa. O antigo cativo de Lucas, mesmo alforriado, não possui alternativas para seguir o próprio destino, por isso segue o fazendeiro, desejando, nessas andanças, encontrar um quilombo, para nele se engajar. Apesar de Sancho Pança e Jerônimo representarem o papel que ocupam, nas histórias das quais

fazem parte, as circunstâncias que os levam a aceitarem essa condição são totalmente diversas.

Outra característica a diferenciá-los é o fato de que, enquanto o escudeiro de Quixote, permanecer lúcido ao longo do texto de Cervantes, Jerônimo envolve-se a tal ponto com os ideais do patrão que passa a assumi-los como se fossem sua própria verdade e, por isso, passa a delirar, do mesmo modo que acontece com Lucas. Devido a tal condição, também se torna o elemento cômico da narrativa de Autran Dourado. Portanto, a loucura de Lucas expande-se para o antigo escravizado, o que não acontece com Sancho Pança, que permanece coerente ao modo de encarar a vida até o fim do romance, enquanto que Jerônimo é “contaminado” pelos valores de Lucas Procópio, como se os ideais da classe dominante também fossem de seu interesse. Pode-se dizer que os atributos que caracterizam Sancho Pança são distribuídos, no romance do autor mineiro, para os dois elementos que compõem a relação de classe com a elite brasileira do final do século XVIII e início do século XIX: o cativo e o agregado. Jerônimo, assim como o escudeiro de Quixote, é fiel ao patrão, enquanto Pedro Chaves é o representante do senso prático de Sancho Pança. Assim, Autran Dourado adapta a história que cria, ao molde espanhol. O claro desejo dele de representar a matéria brasileira submete-se ao paradigma estrangeiro, que não cabe na realidade nacional, por isso, ele faz com que o seu “Dom Quixote” seja acompanhado de mais um elemento, Pedro Chaves, o elemento intruso, tendo em vista o romance de Cervantes. Assim, a obra do autor mineiro possui a virtude de trazer à tona a história de um período específico do Brasil, fruto do período da colonização e da exploração ao qual as terras brasileiras foram submetidas pelo colonizador europeu, mas não cabe no romance mineiro, o sentido universal de Quixote. Parece, então, haver uma leitura equivocada da obra espanhola por Dourado, na medida em que os ideais dos dois “quixotes” representam posições que se divergem. Lucas é comprometido com os anseios de sua classe social e não apresenta um envolvimento com os sonhos do personagem espanhol.

3.2. Isaltina: a representação do avesso de seus modelos femininos.

A configuração de Isaltina como leitora é uma das estratégias do autor, que parece ter como pretensão a construção de uma personagem moderna. Afinal, a menina com menos de catorze anos, vivendo no século XIX, em uma sociedade conservadora como a brasileira, lia *Madame Bovary*, a ponto de envolver-se intensamente com a narrativa de Flaubert. A história lida pela adolescente retrata a vida de Emma, uma jovem francesa que deseja vivenciar situações como as que estão presentes nos romances que aprecia. A personagem do escritor francês almeja muito encontrar um grande amor, que lhe proporcione felicidade, porém o casamento com Charles traz para a vida dela o tédio e muitas decepções. Como sabido, por retratar o adultério feminino, o livro foi visto como ofensivo à moral e à religião e era justamente essa obra inovadora para a realidade social da época, que a personagem feminina de Autran Dourado lia.

Em *Lucas Procópio*, a referência ao livro de Flaubert é mencionada pelo narrador, quando cita o fato de a professora de Isaltina, madame Recamier, flagrar a menina lendo o livro às escondidas: “Quando pegou Isaltina lendo *Madame Bovary*, ficou rubra de vergonha, lhe passou um pito. Não era leitura para a sua idade, seria bom ela se confessar naquele mesmo dia, disse hipócrita a francesa” (DOURADO, 2002, p. 104). Assim, a princípio, o leitor espera que a jovem seja alguém à altura da revolucionária Emma, como inferência ao fato de a menina ser uma grande admiradora da protagonista presente na obra que lê, no entanto, a juvenzinha passa a ser uma decepção para quem espera um comportamento rebelde da menina, uma vez que a vida dela foi guiada pela plena submissão à autoridade paterna e depois, pela subjugação ao marido violento. O envolvimento de Isaltina com a leitura realizada é enfatizado pela voz do narrador ao citar a emoção vivida por ela através da história de Bovary:

Nunca porém o coração de Isaltina bateu tão forte como quando leu o romance de Flaubert. Quantas horas maravilhosas, quantas emoções sublimes. Chorou como poucas vezes com a infelicidade de Ema Bovary, sofreu com ela precocemente as dores do amor malcontrariado (DOURADO, 2002, p. 104).

A personagem de Autran Dourado tem acesso a livros que eram considerados inadequados para meninas, com relação ao período histórico e social no qual estão

inseridos os personagens, afinal ela lê escondida a obra de Flaubert e é aconselhada pela professora a se confessar, por causa disso. Se há algum grau de rebeldia na escolha da leitura que a jovem realiza, o mesmo não acontece com a forma como ela conduz a própria existência, afinal, a vida dela é regida pela inércia, materializada na submissão ao pai e depois ao marido. A personagem do romance francês é uma revolucionária tendo em vista o fato de que ela busca a felicidade a partir do modo que lhe agrada onde quer que ela esteja (cf. FERNANDES, 2016, p. 18). A vida dela é guiada pela insatisfação que se transforma em ação direcionada para dar forma à concretude de seus desejos. Não é a estagnação que conduz a vida de Emma, mas o movimento em direção à felicidade que deseja vivenciar.

Comparando-se a postura da personagem do autor francês à de Isaltina, percebe-se facilmente que a personagem mineira não é o reflexo de Emma Bovary em nenhum aspecto, pois a menina é dominada pela força da sociedade patriarcal da qual faz parte e pelo poder que as relações de classe exercem sobre ela. Afinal, a filha do barão das Datas tem de ter um comportamento exemplar, baseado na postura típica das jovens ricas do século XIX. Assim, a relação entre texto e contexto não parece estar bem construída, ao ser considerada a configuração da personagem mineira. Os problemas estruturais presentes no personagem Lucas Procópio, repetem-se em Isaltina e a pretendida intertextualidade com as duas obras estrangeiras, *Dom Quixote* e *Madame Bovary*, evaporam-se no romance analisado, a partir das ações dramáticas das quais os personagens de Autran Dourado fazem parte, ações que não se coadunam com o que os personagens admirados por eles representam.

Os ideais do cavaleiro andante de Cervantes não são os de Lucas Procópio e a postura revolucionária de Emma também está dissociada da vida à qual Isaltina se submete, vivenciando justamente o que não queria viver. Considerando-se que toda obra deve ser entendida como um todo e que se deve pesquisar nela as razões que a definem como tal, ao serem examinados os núcleos de significado que nela se presentificam (cf. CANDIDO, 1993, pp. 123-4), pode-se afirmar que a referência aos clássicos literários estrangeiros em *Lucas Procópio* se esvaece, pois as combinações estruturais presentes na obra, não alcançam a interligação desejada pelo autor. Afinal, tanto Lucas como Isaltina estão muito distantes do que Quixote e Emma representam, pois a configuração dos personagens mineiros e suas respectivas ações, ao longo do romance, enumeram a representação da sequência

das preocupações individualistas de Lucas e a sucessão de atitudes que revelam a submissão e acomodação à realidade presentes nas ações de Isaltina. Emma Bovary vivencia o mundo do idealismo ultrarromântico, que se alimenta de literatura sentimental, colaborando para a formação de uma personalidade em que verá a vida através de ilusões e fantasias, fazendo com que viva um mundo irreal, onde só conta sua visão dos fatos, por isso, suas decisões são pautadas pelos devaneios e desenganos da personagem (cf. MORETTO, 2007, p. 09). Em oposição ao que foi mencionado, Isaltina é dominada pela sociedade da qual faz parte e entrega sua vida às convenções sociais. Consequentemente, não é, o reflexo de Bovary. Assim, a referência à personagem francesa em *Lucas Procópio* não possui correspondência significativa com relação ao que Isaltina representa, quando se observa a realidade da qual ela faz parte, dominada pelo patriarcalismo.

Do mesmo modo como Dourado procede com relação ao romance *Dom Quixote*, faz o mesmo com *Madame Bovary*, baseando-se em alguns episódios para reproduzi-los, adaptando-os a sua história. Assim, a cena citada do envolvimento de Isaltina com o romance de Flaubert assemelha-se a algumas, que se referem à relação de Emma com os romances que esta lê: “E Emma procurava saber o que se entendia exatamente, na vida pelas palavras *felicidade, paixão, embriaguez* que lhe haviam parecido tão belas nos livros” (FLAUBERT, 2007, p. 44). O mesmo entusiasmo com a literatura aparece a seguir: “(...) leu Balzac e George Sand, procurando em suas obras satisfações imaginárias para seus desejos pessoais. Trazia seu livro mesmo à mesa e virava as páginas enquanto Charles comia e lhe falava” (FLAUBERT, 2007, p. 63). No entanto, se a ligação com os romances fez Emma ser uma mulher a buscar a vivência das emoções, Isaltina não faz isso, mas, ao contrário, aceita a vida para a qual é empurrada através da atitude do pai ao “vendê-la” para Pedro Chaves, marido que a faz tão infeliz.

Apesar das leituras que realiza e a despeito de ser uma jovem, a princípio, moderna, Isaltina não age, pois está presa nas mãos conservadoras do autor, que não deixa os personagens seguirem o curso que estão tomando. É frustrante para o leitor ver a submissão da jovem que lê Bovary e admira Chica da Silva a comportar-se conforme os padrões da época, sem nenhum ato de rebeldia, como pode ser observado na cena em que recebe o pretendente a marido em casa: “Ela representava bem o papel de moça bem-mandada, de juízo. Falava dos mais variados assuntos’ (DOURADO, 2002, p. 120). A jovem bem-mandada é a jovem

dominada pelas relações de classe das quais fazia parte e que é obrigada a casar-se com alguém de posses, a fim de conservar o patamar social ao qual pertence. Por essa razão, apesar de ela parecer uma adolescente que parece moderna, o peso do patriarcalismo é muito mais forte que o desejo dela de libertação das amarras do mando da figura paterna, que a obrigava a estabelecer matrimônio com um homem muito distante do que ela tinha como ideal, por isso, quando o pai lhe aponta a arma, obrigando-a a aceitar o pedido de casamento de Pedro Chaves, Isaltina diz para ele: “E então, do alto de sua dignidade, ela disse para mim a morte é indiferente. Eu já me decidi, disse. Como o pai perguntasse o quê, ela disse vou me casar” (DOURADO, 2002, p. 123). Sem oferecer resistência, a jovem submete-se ao autoritarismo do pai e casa-se com Pedro Chaves. Apesar da situação vivida pela moça, circunstância que é a responsável pelo direcionamento do percurso dela, depois de muitos anos já casada, não demonstra nenhum ressentimento do progenitor e guarda memórias positivas do passado, episódio a fortalecer a representação da força das relações às quais ela estava submetida:

O pai, agora morto, era como se estivesse vivo e forte, e brincasse com ela. Estranhamente, guardava dele as melhores lembranças. Por uma dessas artimanhas do coração, jamais lhe vinham à memória os episódios dolorosos que antecederam o seu casamento (DOURADO, 2002, p. 155).

No entanto, apesar de Isaltina fazer o que realmente a sociedade espera dela, (ao serem consideradas as relações patriarcais em suas ações), o narrador contradiz todo o significado da atitude da moça, quando faz o seguinte comentário, na descrição de uma cena entre a jovem e o marido, logo após o casamento: “Uma outra Isaltina germinava, crescia e nascia dentro dela” (DOURADO, 2002, p. 130). Ao longo da história não surge outra Isaltina, pois, em nenhum momento, ela é a representação da rebeldia, como a, presente em Emma Bovary, e, por isso, a personagem mineira continua a ser na história a moça vítima da violência e opressão geradas pelo casamento com o homem mais temido da cidade em que o casal se estabelece. Sendo assim, a voz narrativa é produtora de descrições paradoxais, considerando-se o perfil da personagem e as ações que a envolvem.

Apesar das importantes mudanças pelas quais passava o mundo no século XIX, a realidade dos seres ficcionais do livro em estudo é caracterizada pela falta de iniciativa deles para transformações, pois são submetidos a uma tradição da qual não conseguem escapar. Isso está simbolicamente representado no romance a partir da imagem do relógio na sala em que Isaltina recebeu o pretendente, quando ainda vivia com o pai: “O pêndulo do grande relógio-armário da sala, no seu vaivém, já de si lento, parecia mais vagaroso ainda, o tempo custando a passar, o grande ponteiro demorado” (DOURADO, 2022, p. 120). Por isso, a repetição do movimento dos ponteiros associa-se à reiteração das ações de Isaltina, que continua a exercer o papel de “moça bem mandada” ao longo do texto. Muito diferente de Emma Bovary, que traz nas ações a instabilidade de um indivíduo em transformação, Isaltina não reflete essa postura de insubordinação presente na personagem do romance de Flaubert.

Entre o século XVIII e XIX, o sujeito passa por um processo de mudança e assim uma perspectiva individual se sobressai na construção dos personagens nos romances. De acordo com Sandra G. Vasconcelos, os seres ficcionais têm de enfrentar uma sociedade em transformação, cujos processos de migração e urbanização favorecem a mobilidade física, geográfica e social, o que faz com que tenham de encarar o mundo, cujos padrões não são mais universalmente aceitos (ap. FERNANDES, 2016, p. 4). Emma Bovary é, então, a representação desse sujeito em metamorfose, que ultrapassa os limites estabelecidos por um padrão social. A virilidade da personagem não é apenas uma função que ela assume para preencher um vazio, mas configura-se como um modo de lutar contra o que sua condição feminina lhe impõe (cf. LLOSA, 2015, p. 120). Nesse sentido, Bovary caracteriza-se pelo descompasso dela com as convenções sociais relativas ao papel que representa e, ao invés da fragilidade, sua existência afirma-se pela força criadora e potência de renovação, capazes de ultrapassar as barreiras impostas pelo universo feminino ao qual ela pertence.

No relacionamento com o marido, Charles, Emma passa a ser a personalidade dominante. Quem impõe o tom na relação é ela e o esposo obedece-lhe, a princípio, nas questões domésticas, mas depois, também em outros domínios; assim, Bovary começa a cobrar as faturas dos pacientes, a tomar decisões e transforma-se no senhor e chefe da família. O domínio dela se faz presente, inclusive, após a morte da personagem, e pode ser notado pela influência que

exerce no marido, quando ele resolve fazer um enterro romântico e suntuoso ao estilo de Emma (cf. LLOSA, 2015, p. 119).

Muito diferente da postura da personagem francesa, Isaltina se submete ao peso da opressão e dominação, vivendo sua infeliz existência ao lado do homem violento com o qual era casada. Essa ideia está diluída, ao longo da segunda parte do romance, e pode ser observada em cenas diversas, quando, por exemplo, são mencionados os estupros do esposo, dos quais ela era a vítima, a violência física sofrida por ela, quando Pedro Chaves descobre o suposto envolvimento dela com o padre Agostinho e a aceitação das decisões dele. Apesar de todo o sofrimento e ódio que sente e de toda humilhação imposta por Chaves, Isaltina é incapaz de dar um rumo diverso à sua vida tão infeliz:

No escuro o ódio e o nojo foram se tornando insuportáveis. Na cadeira, o cinturão com o revólver. Seria fácil matá-lo, se matar. Ela era toda feita de bipolaridade e indecisão. O nojo e a náusea foram maiores, a impediram: um engulo na boca do estômago, uma incontrolável vontade de vomitar. Ali mesmo, sobre a cama, vomitou. Acendeu a vela e se viu toda suja (DOURADO, 2002, p. 142).

Assim, a personagem mineira não tem poder de mudança e continua a exercer o mesmo papel das mulheres do passado, apesar de o narrador tentar dar-lhe um tom moderno, a partir da leitura que ela realiza. Dessa forma, parece bastante inapropriada a presença da referência intertextual de *Madame Bovary*, no romance de Dourado, considerando-se a representação da matéria brasileira, que não se encaixa com o que está disseminado na obra de Flaubert, na medida em que, ao ser levado em consideração tudo o que a personagem francesa significa, a construção da imagem de Isaltina perde força na sequência da história, afinal, a jovem continua presa ao papel representado pela mulher da elite no século XIX.

O narrador de *Lucas Procópio* tem o desejo de construir a ideia de que Isaltina transformou o marido, no entanto, essa mudança é superficial, pois Pedro Chaves continua a exercer o papel de “líder absoluto”, por isso, a tentativa da esposa é fazer com que ele transfira o desejo de poder para a política: “Faria com que ele transferisse para a política a sua vontade de mandar e imperar. Ali na Fazenda do Encantado, ele mesmo feitorando às vezes, fazendo justiça com as

próprias mãos, senhor rei absoluto no seu senhorio” (DOURADO, 2002, p. 142). A suposta influência de Isaltina sobre o marido é ilusória, haja vista a conservação da brutalidade exercida por ele, por isso, o desejo dela é que Chaves destine a violência a outro foco. A frieza presente no relacionamento entre o casal configura-se como a ausência de qualquer afetividade entre os personagens e revela a influência superficial exercida por Isaltina, na postura dominadora de Pedro:

As suas relações com o marido, se não eram mais hostis e armadas como foram depois do escândalo, tinham uma frieza de dois seres praticamente estranhos, separados pela violência e pela brutalidade, por pesada sombra de passado (DOURADO, 2002, p. 182).

Muitas mulheres, como Emma Bovary, na literatura, transformam-se em varões do matrimônio por causa da fraqueza do cônjuge, no entanto, há uma diferença fundamental entre as personagens desses romances e a de Flaubert. Essas matriarcas não são propriamente feministas, porque não existe nelas a menor rebeldia, na inversão de papéis com relação aos esposos, no matrimônio, mas, resignação, pois assumem a incumbência deles, porque é a única alternativa que resta a elas, uma vez que os cônjuges abriram mão e, por isso, alguém tem de tomar as decisões. Em Emma, a virilidade não é só uma função que ela assume para preencher um vazio, mas também uma ambição de liberdade, uma maneira de lutar contra a condição da mulher na temporalidade em que vive (cf. LLOSA, 2015, p. 120).

Isaltina assume um papel ao lado de Pedro Chaves, ajudando na fazenda e tentando interferir, por exemplo, em determinadas decisões, como, na alforria dos escravos, aspecto apontado no capítulo dois deste trabalho, no entanto, todo o rumo da fazenda e as decisões são determinados pelo esposo. Assim, quando o narrador do romance insiste em apresentar mudanças que a personagem operava em Pedro Chaves, querendo mostrar a suposta força dela, enquanto agente de transformação, entra em contradição com a sequência narrativa e com o que dizem os personagens que fazem parte da história, como, por exemplo, no episódio em que o médico, tão respeitado da cidade, ao conversar com Chaves, após a cena envolvendo o padre, enaltece a fragilidade de Isaltina, enquanto mulher: “Então, o senhor vai me

desculpar, mas a sua honra é muito fraca, disse o médico perigosamente. Seja superior, a parte mais fraca é realmente a mulher” (DOURADO, 2002, p. 183). Logo, Isaltina está muito longe de qualquer resquício de uma mulher feminista, que é capaz de lutar por mudanças com relação ao que lhe oprime, estando, totalmente distante do papel representado por Emma Bovary, na literatura.

As diferenças entre as duas personagens são inúmeras. Emma Bovary “tem clara consciência da situação de inferioridade em que se encontra a mulher na sociedade” (LLOSA, 2015, p. 116). Dentro desse cenário, a gravidez da personagem foi um assombro para ela e a alegria, tão comum das mães em fazer o enxoval do bebê, não foi vivida pela personagem, que o encomendou sem nenhuma satisfação ou encantamento. Para o futuro desejado por Bovary, não há espaço para a maternidade, por isso, a ausência de emoção nela, ao que diz respeito à gestação e com relação aos preparativos para a vinda do bebê, são coerentes com o alicerce que forma a construção da personagem, afinal, ela quer viver um mundo muito diferente daquele que a maternidade proporciona, o que ela deseja é justamente uma ruptura com a vida de mulher casada, que possui ao lado do marido. Sendo assim, a tragédia de Emma é não ser livre. A escravidão parece-lhe não apenas como consequência de sua classe social e de sua condição de provinciana, mas também, e talvez, sobretudo, como consequência de ser mulher, por isso o envolvimento dela com a maternidade não se encaixa no padrão feminino da época:

Emma, a princípio, sentiu um grande assombro, depois teve vontade de já ter parido para saber como seria ser mãe. Porém não podendo fazer as despesas que desejava (...) renunciou ao enxoval, num acesso de amargura, e encomendou-o totalmente a uma operária da vila, sem nada escolher nem discutir. Portanto, não se divertiu com os preparativos em que a ternura das mães se prepara e sua afeição, desde a origem, talvez, tenha perdido alguma coisa (FLAUBERT, 2002, p. 91)

Se para a personagem de Flaubert a gravidez foi um assombro, para Isaltina, a demora em conceber um filho era vivenciada com tristeza. Além disso, a voz narrativa refere-se à beleza e a tranquilidade vindas do fato de a esposa de Pedro Chaves carregar no ventre um bebê. Dessa forma, a gestação apresenta um

significado muito diferente para as personagens dos dois romances, não havendo nenhuma ressonância da vivência de Emma Bovary em Isaltina, por isso, a pretendida relação intertextual fica totalmente deslocada no texto de Aufran Dourado e o romance lido por Isaltina, torna-se distante do contexto da história que ela mesma vivencia. Diferente do que acontece com Bovary, o envolvimento da personagem mineira com a maternidade acontece, desde o início da gravidez:

Há mais de ano casado e nenhum sinal de filho próximo. Olhava com alguma tristeza a barriga lisa e magra da mulher. Ela percebia e dizia não se aflija, ele virá. Aos quatro meses de gravidez, ela perdera de todo aquele ar inquieto e ingênuo (...). A sua beleza era agora tranquila, mansa. Que bom ficar junto dela, ver-lhe a mansidão do olhar! Toda ela era beleza e paz (DOURADO, 2002, p. 135). / Nunca um enxoval foi feito com tanto capricho (p. 137).

Quando já grávida, Emma reflete sobre isso e, nas suas reflexões, a única hipótese que levanta é a de que a criança seja um menino, no entanto, o desejo dela é frustrado ao ter uma menina. Assim, a força da imagem quando dizem a Emma Bovary o sexo da criança traz uma enorme carga de significado para o romance e se atrela à configuração da personagem. Ter uma filha, aos olhos dela, é dar à luz a um ser que terá uma condição de vida limitada, pelo fato de ser mulher, pois estará presa a uma existência a ser condicionada pelas convenções sociais impostas ao sexo feminino, por isso, no imaginário de Emma, só lhe cabe conceber um menino, pois, ter uma menina significa colocar alguém no mundo que vivenciará, justamente, tudo aquilo do qual ela quer fugir:

Desejava um filho; ele seria forte e moreno e se chamaria Georges; e a ideia de ter um filho homem era como a esperança da compensação de todas as suas impotências passadas. Um homem pelo menos é livre; pode percorrer as paixões e os países, atravessar os obstáculos, agarrar a mais longínqua felicidade. Mas uma mulher é continuamente impedida. Inerte e flexível, ao mesmo tempo, tem contra si a languidez da carne com dependências da lei. Sua vontade, como o véu de seu chapéu preso por uma fita, palpita ao sabor de todos os ventos, há sempre algum desejo que arrasta, alguma conveniência que retém.

Ela deu à luz num domingo, pelas seis horas, ao nascer do sol.
– É uma menina! Disse Charles.

Ela virou a cabeça e desmaiou. (FLAUBERT, 2007, p. 91).

Para Emma Bovary a condição de ser mulher traz consigo limites bem definidos para a existência, por isso, ao saber o sexo da criança, desmaia, pois não queria dar a vida para um ser que, desde o nascimento, tivesse o peso e as limitações que o sexo impunha. O horror de ter uma filha representa o horror de trazer um ser feminino a um mundo em que a vida para uma mulher como ela é simplesmente impossível (cf. LLOSA, 2015, p. 119). Simbolicamente, o peso da opressão que a personagem de Flaubert sente está claramente representado na materialização do nascimento de sua filha, seguido do desmaio da personagem. Na história mineira, Isaltina, apesar de sofrer todas as consequências da sua condição de mulher na sociedade patriarcal, não esboça qualquer espécie de reflexão quando tem uma filha. Para ela, viver a maternidade é complementar a sua existência como um ser feminino na sociedade patriarcal. Assim, a descrição do nascimento da filha de Isaltina e de Emma Bovary é muito diversa e reflete a total dissonância entre o que cada uma das personagens representa no romance do qual fazem parte:

Como previra o médico, o parto foi difícil, durou mais de doze horas, exauriu muito a frágil Isaltina. Mesmo assim ela deu provas de grande coragem e fortidão de espírito. Não esbravejou nem amaldiçoou a natureza como algumas mulheres costumam fazer. Sofreu calada, sem gemido, as dores mais convulsas, profundas e lancinantes (DOURADO, 2002, p. 160).

Após a cena que se refere ao nascimento, o narrador apenas menciona o nome escolhido para a criança: “Nasceu foi uma menina, chamada Teresa, o nome da avó materna” (DOURADO, 2002, p. 137). Na sequência narrativa, vem a frustração de Pedro Chaves por não ter tido um menino, o que foi abordado no capítulo dois deste trabalho. Assim, quem se frustra é o pai e, não, Isaltina, que sofria na pele o peso de ser mulher, na conservadora sociedade mineira do século XIX. Enquanto Emma Bovary vive a contínua insatisfação com a vida, apresentada pela construção narrativa, Isaltina vivencia a repetição imposta pela estrutura social da qual faz parte e não apresenta nenhuma resistência para lutar contra tudo o que

a faz infeliz, apesar de admirar Emma e Chica da Silva. Consequentemente, parece muito contraditória a ação da personagem de Dourado e o modo como o narrador a descreve, ao não formar uma unidade que se ajusta à coerência interna do romance. Afinal, se havia alguma intenção do autor em fazer de Isaltina o espelho de Bovary, ela se desmorona com o desenrolar da história, que não sustenta uma ação progressista da personagem.

Assim, a presença da literatura estrangeira na obra de Autran Dourado não tem força narrativa, pois esses dois personagens mineiros, admiradores de Dom Quixote e Bovary, estão totalmente distantes do que esses seres ficcionais, que admiram, expressam com suas ações e reações perante a realidade do mundo. Muito diferente dessa postura dos seres ficcionais da literatura estrangeira, mencionados no romance mineiro, tanto as condutas de Lucas Procópio, quanto as atitudes de Isaltina não ultrapassam os limites que lhe são impostos pela construção social da qual fazem parte e, além disso, os dois são fiéis aos interesses da classe à qual pertencem. Nesse sentido, a inserção de *Dom Quixote* e *Madame Bovary*, no cenário de Minas Gerais, do século XIX, gera problemas na estrutura do livro de Dourado, devido ao modo como os dois romances são incorporados, considerando-se o que representam e o contexto social expresso na obra mineira.

Em *Madame Bovary*, a realidade subjetiva tem tanto peso quanto a objetiva e os sentimentos e pensamentos parecem fatos. Nesse quadro, o adultério configura-se como a materialização da rebeldia individual da personagem, ao violentar os códigos de seu meio, enfrentando a família, a classe e a sociedade. Na história, a personagem é adúltera, rouba, mente e se suicida (cf. LLOSA, 2015, p. 17). Logo, o caráter revolucionário de seu comportamento é considerado contra os bons costumes. Dentro desse contexto, em 1857, Flaubert e o impressor foram processados, juntamente com o diretor da revista em que a história foi publicada, pois o romance foi visto como uma ofensa à moral e também à religião. No entanto, no julgamento, houve a absolvição dos dois. O incômodo causado nas mentes conservadoras está presente na acusação do ministério público, através da voz do promotor Ernest Pinard:

(...) analisei algumas grandes cenas: a queda com Rodolphe, a transição religiosa, os amores com Léon, a cena da morte e em

todas encontrei o duplo delito de ofensa à moral pública e à religião. / Preciso apenas de duas cenas: ultraje à moral, não o estareis vendo na queda com Rodolphe? Não o estareis vendo na glorificação do adultério? Não estareis vendo sobretudo no que acontece com Léon? E, além disso, à moral religiosa, vejo-o no episódio da confissão (...) / Afirmando que o romance *Madame Bovary*, do ponto de vista filosófico, não é moral. / (...) se em todo o livro não houver nem um personagem que possa fazer-lhe abaixar a cabeça, se não houver uma única ideia, uma linha em virtude da qual o adultério seja aviltado, sou eu que tenho razão, o livro é imoral (PINARD, in FLAUBERT, 2007, pp. 315-16).

O forte caráter revolucionário da personagem é marca decisiva da obra de Flaubert, o que perturba uma parte da sociedade da época. Os homens de letras franceses daquele período estabeleceram uma relação entre a imparcialidade do narrador a uma ausência de posição moral por parte do autor e, por isso, viram no romance uma suposta imoralidade, com a qual ficaram escandalizados (cf. MÜLLER, 2012, p. 8). Em *Isaltina*, postura semelhante à de *Emma Bovary* não toma forma, ela apaixona-se pelo padre, mas não enfrenta a situação e continua a sentir o peso e a infelicidade de ser a esposa do coronel da cidade. O relacionamento dela com Agostinho é um fracasso, limitando-se a alguns encontros rápidos na igreja, não exercendo força para uma transformação na história pessoal dela, reflexo da submissão, ao pai e, depois ao marido, como afirmado. *Isaltina* cumpre o que a sociedade espera dela, não se rebela contra a figura paterna e nem contra o esposo e o que faz é reproduzir um padrão social, apesar de isso custar-lhe a infelicidade, como pode ser observado no trecho a seguir em que há a manifestação da voz interior dela: “Na idade do pai e na sua situação, não havia outro jeito senão continuar com o marido” (DOURADO, 2002, p. 142). Na mente da personagem estão presentes a referência à permanência e à acomodação, por isso, ela está muito distante da mulher representada pela impetuosa *Emma Bovary*.

O pai de *Isaltina* estimulava nas filhas o gosto pela leitura e, como liberal, segundo a definição do narrador, fazia as descendentes lerem o livro de Joaquim Felício dos Santos. Na obra, *Memórias do Distrito Diamantina, do século XIX*, o autor mencionado expõe a crueldade da ex-cativa, Chica da Silva, e o grande apetite sexual da moça, que, para ele, foram os motivos que fizeram dela o destaque que teve na sociedade mineira. A publicação da obra de Joaquim Felício faz de Chica a única mulher negra a inserir-se em um registro histórico, o que se configura como

algo de muita relevância, no cenário nacional. Chica da Silva simboliza a presença da mulher negra escravizada, que se torna senhora com posses, ultrapassando as barreiras que lhe foram impostas. É justamente a história dessa mulher estigmatizada, ao longo do tempo, como dominadora, que o pai de Isaltina manda a filha ler. Abaixo o trecho de *Lucas Procópio* em quem é citada a postura do Barão das Datas:

O pai, traído pela política, agora com paixão exclusiva pela História (vivia lendo o *Jequitinhonha*, nele às vezes escrevia), recortava os artigos mais interessantes dos jornais, colando-os num velho livro de escrituração. Contava para elas os fatos mais significativos dos bons tempos dos antigórios, do velho Tijuco, como era chamada então Diamantina, fazia elas lerem o livro de Joaquim Felício dos Santos (DOURADO, 2002, p. 109).

Na adolescência de Isaltina, era justamente a imagem dessa mulher dominadora, que era admirada pela filha do barão Cristino de Almeida Sales. Essa referência na narrativa parece mais um dos problemas da obra de Autran Dourado, na medida em que Isaltina percorre o caminho inverso daquele seguido pela figura histórica brasileira; por isso, a presença de Chica da Silva também não se ajusta ao romance em análise. Tanto Emma Bovary, quanto a ex-cativa, conseguiram ir além do espaço social ao qual pertenciam e representam imagens femininas com um perfil muito diferente do delineamento de Isaltina. Apesar de a personagem de Autran Dourado ter uma postura totalmente diversa das mulheres admiradas por ela, é justamente o livro de Joaquim Felício (que apresenta um perfil revolucionário de Chica, quando considerado o contexto histórico brasileiro ao qual ela se encontra) que é lido e admirado por ela:

Do que ela mais gostava era da história da Chica da Silva, que mandava e desmandava nos domínios do contratador de diamantes João Fernandes de Oliveira, seu amásio. É a Chica que reina, é a Chica que manda, se dizia então. Tomou uma certa antipatia por Joaquim Felício, que quisera tirar o sonho e destruir o mito, chamando-a de preta boçal (DOURADO, 2002, p. 109).

A imagem de Chica da Silva apresentada por Joaquim Felício é contestada posteriormente por alguns estudiosos, mas é o perfil da ex-cativa, presente no livro dele, que é admirado por Isaltina. O percurso da história da personagem de Autran Dourado não se encaixa nas predileções dela, com relação às leituras que realiza, ao não se enquadrar à postura das mulheres que eram admiradas por ela. Do mesmo modo que a contextualização pretendida por Autran Dourado com *Madame Bovary* é inadequada no romance estudado, o mesmo acontece com relação à projeção de Chica da Silva, afinal, Isaltina está muito longe de ser parecida com o que o mito dessa mulher passou a representar no Brasil. A lendária figura feminina mineira faz parte do conjunto dos raros indivíduos do século XVIII que se tornaram figuras históricas, apesar de não pertencerem à elite branca portuguesa. Além de parda e alforriada, Chica da Silva era mulher. Foi por meio dessas exceções que ela passou a ser compreendida (cf. FURTADO, 2003, p. 271). Por conseguinte, é esse retrato de mulher poderosa e imperativa que Isaltina reverencia, mas, apesar disso, a filha de Cristino de Almeida Sales é a materialização do perfil feminino do século XIX que se inseria no porão da sociedade dominada pelas relações patriarcais opressoras.

Em Minas Gerais, as relações de gênero e raça estiveram fortemente interligadas e isso é provado pelas mulheres forras, entre elas, Chica da Silva. Em tal cenário, o sexo era determinante e gerador de condições mais ou menos facilitadas, para o acesso à alforria. A maior parte das mulheres conseguia tornar-se liberta na fase adulta; já com relação às crianças, a grande maioria que recebia a liberdade era a dos meninos, nascidos das relações mistas (cf. FURTADO, 1999, p. 109). Em consonância ao cenário da escravidão em que as mulheres e Chica da Silva estavam inseridas, são compreensíveis “as alternativas que o casamento, o concubinato e a alforria proporcionavam ou negavam na sociedade mineradora” (FURTADO, 1999, p. 112). Foi justamente essa a realidade vivida por Chica. Ela foi escrava de Manuel Pires Sardinha, médico e proprietário das lavras do Tejuco e com ele teve um filho. Em 1754, a escravizada foi comprada por João Fernandes de Oliveira, contratador de diamantes, que, logo em seguida, alforriou-a e com ela viveu um relacionamento de dezessete anos, tendo o casal treze filhos (cf. FURTADO, 1999, pp. 103-121).

A partir da história dessa mulher, criou-se o mito, tendo em vista o papel representado por ela na sociedade mineira da época. A casa de Chica da Silva

transformou-se em ponto turístico, em Diamantina, o que reforçou a construção da imagem da ex-cativa no imaginário popular. A moradia foi tombada em 1950. No romance *Lucas Procópio*, a presença de Chica, na adolescência de Isaltina, não ocorreu apenas pelas histórias lidas no livro de Joaquim Felício, mas, também, a partir da visita da filha do barão Cristino de Almeida Sales à casa dela. Isaltina, acompanhada da irmã, pedia aos donos da residência, para visitar o belo sobrado da lendária mulher do passado, tão admirada pela jovem do romance em estudo, como é notado a seguir:

Mais de uma vez foram ver a casa da Chica da Silva, na Rua Direita, e a capela mandada construir pelo contratador para ela poder cumprir a sua sincrética devoção. Pela sua condição especial e de cor, não podia assistir às missas na Igreja do Carmo. / A casa da Chica era das mais antigas e bonitas da cidade. Isaltina e Lucinda pediam permissão aos donos para visitar o sobrado. E ficavam muito tempo na bela varanda de ripas estilo muxarabi, cujas rótulas se abriam para o nascente, no rumo do Jogo da Bola. Era gostosa a penumbra, os losangos brilhantes da luz vazada através das ripas de madeira. Devia ser bom viver naquela casa, nos tempos de outrora, apesar de que o sobrado de Cristino Sales era dos mais bonitos da cidade, imponente, perto da matriz (DOURADO, 2002, pp. 109-10).

Assim, a lendária personagem presentifica-se na história de Isaltina através da visita da menina a casa dela. A partir de todo o envolvimento da juvenzinha da obra de Autran Dourado com a história de Chica da Silva, é natural a expectativa do leitor com relação ao fato de Isaltina estar à altura do que o mito da ex-cativa que ela admira representa, mas não é o que acontece e a jovem menina, transformada em mulher, ao longo do livro, gera frustração no leitor, ao tornar-se a senhora dominada pelo marido. Enquanto Chica “foi a primeira mulher a reinar num sistema de verdadeiro matriarcado” (FURTADO, 2003, p. 271), Isaltina sofre o peso da estrutura patriarcal arraigada na sociedade mineira. Se Joaquim Felício constrói a imagem de uma mulher opressora e dominadora a quem a elite local se curvava, Autran Dourado deu forma ao perfil reverso dessa figura lendária, ao tentar fazer com que sua personagem tivesse resquícios do poder exercido pela famosa cativa.

Segunda Júnia Ferreira Furtado, a literatura sobre Chica da Silva ultrapassou as barreiras impostas pelas interpretações históricas, extrapolou, assim, os limites

sobre o que é empiricamente verificável e a liberdade de reconstrução da realidade ocupou os espaços vazios da história com a imaginação, agregando outras qualidades ao mito, o que tornou cada vez mais difícil separar fato e ficção (cf. 2003, p. 278). Muitos escritores deram voz à imaginação, a partir da lendária Chica da Silva. Entre eles, Cecília Meireles, no seu *Romanceiro da inconfidência*, onde dissemina a imagem de Chica como mulher dominadora e que exerce um poder na sociedade, como é possível ser observado nos versos referentes ao poema intitulado “Romance XIV ou da Chica da Silva”:

Que andar se atavia
naquela varanda?
É a Chica da Silva;
é a Chica que manda!

Cara cor da noite
olhos cor de estrela.
Vem gente de longe
para conhecê-la.
(...)
Um rio que, altiva,
dirige e comanda
a Chica da Silva,
a Chica-que-manda.
(...)
Contemplai, branquinhas,
na sua varanda,
a Chica da Silva,
a Chica-que-manda! (MEIRELES, 1977, p. 53).

À imagem da histórica personagem está atrelado o domínio exercido por ela. No mito criado, a partir do perfil da ex-cativa, associa-se a ideia de que, apesar de ser mulher, no século XVIII, e de ter sido escravizada, é ela quem controla as rédeas da própria vida, fato muito distinto de tudo o que envolve a vida de Isaltina. Devido ao fascínio exercido por Chica da Silva no imaginário das pessoas, vários outros escritores debruçaram-se sobre a imagem da famosa cativa que se tornou senhora, entre eles podem ser citados Antônio Callado, que, em 1959, transpôs a personagem para o teatro na peça, *O tesouro de Chica da Silva*, onde enfatiza a inteligência e as artimanhas da Chica-que-manda. Em 1966, Agripa de Vasconcelos publicou *Chica-que-manda*, acentuando o perfil da personagem como sendo o de

uma mulher indomável, representando o espírito de rebeldia dos colonos e dos negros. José Felício dos Santos publica, em 1976, *Xica da Silva*. No romance, o autor reatualiza o mito e atribui à personagem características sensuais. No mesmo ano, Cacá Diegues realiza o filme baseado no romance de José Felício. Na produção cinematográfica, é explorada a sexualidade e a energia radiante de Chica (cf. FURTADO, 2003, p. 282). O retrato disseminado a partir da construção do mito é o de uma mulher que manda, acoplado à sensualidade dela. Já Isaltina não é nada disso, mas configura-se como a representação do perfil feminino que teve seus sonhos frustrados, fato iniciado pela postura paterna, interligada aos interesses de classe. Então, levando-se em conta a abordagem presente na vasta literatura sobre a personagem, a imagem de Chica, associada à história de Isaltina, perde o sentido.

No romance de Autran Dourado, Isaltina e a irmã admiram a personagem lendária pelo fato de ela ser vista como “mandona” e também pela história de amor vivida por Chica da Silva. Assim o relacionamento amoroso da ex-cativa, parece ser, a princípio, fonte de inspiração para a adolescente do romance de Autran, por isso, a impressão inicial do leitor é que o alicerce de Isaltina corresponde a uma formação moderna, afinal, ela lê obras revolucionárias para época, admira figura histórica feminina, que foge dos padrões do tempo vivido por ela, e, além disso, tem um pai, que de acordo com o narrador, “era dos mais liberais da cidade” (DOURADO, 2002, p. 114). No entanto, o leitor parece ter sido enganado a partir das descrições da figura feminina mais importante da obra analisada, que não se encaixam com os fatos ocorridos, ao longo da história pessoal da jovem, pois o que parece ser a estrutura da personagem se desmorona, aos olhos atentos dele, com o transcorrer dos fatos. Enquanto Chica da Silva passou a simbolizar a mulher que viveu uma história de amor plena, que lhe conferiu a imagem de empoderamento, a história de amor da personagem de Autran Dourado é a representação da frustração. No trecho a seguir, a referência à admiração de Isaltina e da irmã pela história de amor vivida por Chica da Silva:

O que as fazia preferir sentimentalmente a casa da Chica da Silva era a aura de sonho e lenda, o mito, o ultrarromantismo (...). Mesmo sendo preta, elas a invejavam; Chica fora capaz de despertar num senhor potentado tão grande paixão. Que caso de amor mais bonito (...) (DOURADO, 2002, p. 110).

Se Chica da Silva vivencia seu amor, o que de várias formas lhe traz benefícios, Isaltina tem frustrada sua história com o padre, afinal, o pároco foge e a deixa sozinha, para enfrentar a situação com o violento marido. A reação dela com relação ao enfrentamento do esposo é a ausência de ação, a inércia absoluta. Ela não se rebela, não foge com Agostinho, simplesmente fica trancafiada na casa com o homem que a violenta e a espanca. Nesse contexto em que a história dela pauta-se pela submissão, seus devaneios dão força ao processo imaginativo e não se reproduzem na realidade vivida, por isso, ao lembrar do momento com o padre, ela amplia na mente o instante vivenciado:

No quarto, caiu deitada na cama e assim ficou muito tempo imóvel. Procurava ordenar o mundo caótico dentro dela, desde quando sentira no rosto a mão do padre. E se lembrou (à lente de aumento da memória e do coração) dos mínimos detalhes daquela tarde (DOURADO, 2002, p. 167).

Enquanto a vida de Chica da Silva é o reflexo do empoderamento dela em uma sociedade patriarcal e escravocrata, a partir da história de amor vivida, a existência de Isaltina caminha na direção oposta, ao ganhar força, a submissão da personagem ao longo da construção textual; portanto, sua vida não caminha no sentido de alguma transformação positiva, ao ser considerada a história com o padre, mas passa a ser a reprodução do seu percurso solitário nas trilhas de uma sociedade conservadora e patriarcal, onde não há espaço para o papel feminino, a não ser a vivência nas amarras das relações opressoras ao lado dos maridos. Após a fuga do vigário, a vida dela reduziu-se à reclusão:

Depois que o padre Agostinho deixou Duas Pontes, a vida de Isaltina mudou completamente. Passados os primeiros tempos de humilhação (praticamente não podia sair à rua, tais os olhares, tanta vergonha), ela deixou de ser alegre. Vivia fechada com os filhos, tratava-os com desvelo e carinho (...). Ganhou umas olheiras profundas, uma tristeza sofrida nos olhos, uma lentidão medida. Deixou de frequentar a igreja, o piano para sempre emudeceu (DOURADO, 2002, p. 182).

Chica alcançou a alforria, amou, teve filhos, educou-os, ascendeu socialmente, a fim de diminuir a marca que a condição de parda e forra impunha a ela e a seus descendentes, o que favoreceu a retomada do controle de sua vida (cf. FURTADO, 2003, p. 284). Isaltina apanhou, foi humilhada, não viveu a história de amor que queria, sofreu a violência vinda do pai e do marido e não mudou o curso da história pessoal, diferente de Chica da Silva, que conseguiu dar um rumo em direção a mudanças relacionadas à sua existência e à condição social à qual pertencia. Se Emma e Chica eram inspirações a Isaltina, elas não tiveram força de transformação na história da personagem do livro analisado, assim sendo, a referência a essas duas figuras femininas não se sustenta no romance de Autran Dourado, pois as construções descritivas apresentadas pelo narrador com relação à imagem do feminino se distanciam do significado das ações dramáticas a envolverem a vida de Isaltina. É claro que Isaltina não precisa ser Bovary, nem Chica da Silva, mas seria preciso uma maior complexidade interior da personagem, como a de seus modelos, o que não ocorre no romance. O fato de as personagens, como Isaltina, não terem essa complexidade, faz com que o romance descreva muito bem as relações de classe e configure as personagens dentro dessas classes, mas elas se tornam limitadas, até certo ponto como representantes “típicas” de sua condição social, e não como representantes de uma universalidade como pretendia seu autor.

Levando-se em consideração o fato de que a força de convicção de uma obra está diretamente interligada a certos pressupostos de fatura, que organizam a camada superficial dos dados, estes necessitam ser encarados como elementos de composição. A impressão de realidade decorrerá de uma visão do destino das pessoas na sociedade da qual fazem parte, desde que os elementos que compõem a estrutura textual estejam interligados (cf. Candido, 1993, pp. 34-5). Na história de Dourado, a relação entre texto e contexto apresenta-se prejudicada pela presença da intertextualidade com obras da literatura estrangeira e com a inserção das referências a Chica da Silva, que não se integram ao cenário social vivido pelos personagens.

3.3. A inadequação do sentido trágico

Antonio Candido, em sua obra *Formação da Literatura Brasileira*, ao analisar a inserção do romance na realidade nacional, afirma que o gênero em questão caracteriza-se como um instrumento de descoberta e interpretação da realidade circundante. Desse modo, o gênero que toma forma na história da literatura ajusta-se à nova realidade das relações sociais. Portanto, a diversificação estrutural da sociedade em crise, que passou por um processo de transformação, não cabia mais nessa nova realidade dentro do formato da tragédia ou do poema. Ainda segundo o autor, o novo gênero, inserido no contexto apresentado, configura-se como um modo próprio de exhibir a realidade. O seu fundamento baseia-se na reelaboração da objetividade observada, através de um processo mental que une, no momento de criação, a verossimilhança externa, ao elemento de fantasia, situando, a concretude das relações, para além dos vínculos cotidianos (cf. s/d, p. 109). Dessa forma, a presença da tragédia na literatura dissocia-se da nova realidade.

Em Autran Dourado, é o passado que serve de matéria para sua obra. Por conseguinte, a revitalização dos tempos remotos traz força para o tecido verbal do autor. Seus textos parecem estar bastante distanciados de qualquer sentido do *carpe diem*, ao ser considerada a premissa de que as falências do pretérito se projetam na temporalidade presente vivida pelos personagens das narrativas. Os seres ficcionais das obras de Dourado estão presos a uma teia que direciona o risco a ser seguido pela trajetória individual deles, carentes do poder próprio do movimento transformador, pois, enclausurados na engrenagem social do patriarcalismo, trazem a tendência da repetição de determinadas estruturas presentes nas sociedades dos pequenos municípios, representados, em *Lucas Procópio*, pela pequena Duas Pontes.

Pode-se dizer, então, que na obra analisada há o desejo do autor de atribuir ao texto uma dimensão de fatalidade, ao tentar mostrar que os fatos vividos pelos personagens são, na realidade, produtos de um destino do qual eles não têm como fugir. Nesse sentido, não há escapatória para os envolvidos nas tramas de Autran. Como observado na introdução deste trabalho, o escritor em estudo era um leitor assíduo das tragédias gregas, por isso, ele parece desejar que seus personagens sejam o espelho das tragédias lidas, todavia, da mesma forma que as referências intertextuais estrangeiras, mencionadas de forma explícita pelo narrador de *Lucas*

Procópio, ficam fora de lugar no romance, o tom trágico que percorre o subtexto da história também não se ajusta de forma convincente aos fatos narrados. O tom trágico pretendido pelo autor está presente na voz narrativa, ao mencionar o destino ao qual estão submetidos os filhos do casal mais importante da cidade de Duas Pontes:

(...) Muita gente morreu, muita gente nasceu, essa é a fatalidade cósmica, o terrível princípio axial do mundo. / Teresa se embonecava, prometia ser uma linda moça em flor. João Capistrano e ela cresciam e cumpriram os vaticínios dos oráculos e pitonisas, os desastres e castigos para a punição do orgulho dos muitos pecados, a sina daquela casa (DOURADO, 2002, pp. 184-5).

De acordo com o narrador, Teresa e João Capistrano sofrerão na pele os pecados dos pais. Na sequência dos fatos, a menina morre e a história de João não será a, de uma vida feliz e nem a, de sua filha, Rosalina, o que está presente, respectivamente, nas outras obras do autor que complementam a trilogia: *Um cavaleiro de antigamente* e *Ópera dos mortos*. Autran Dourado pretende atribuir ao narrador o papel de um oráculo a fazer profecias, como a mencionada na citação acima. No entanto, essa função não se ajusta ao alicerce do texto do qual faz parte e nem à realidade social presente na história narrada. Haja vista a estrutura do romance, o narrador ora parece estar no texto, para acusar os protagonistas, ora para representar a alienação dele mesmo enquanto oprimido a ser manipulado pela classe dominante e, em outras vezes, configura-se como uma espécie de profeta, como, por exemplo, ao anunciar o destino trágico de Teresa e João, que, aos olhos dele, já está definido e concretizar-se-á, independentemente de quaisquer circunstâncias. Se a matéria brasileira, vinculada ao patriarcalismo e às relações de classe, percorre o plano narrativo, é ela que produz todas as dissonâncias na história vivida pelos personagens de *Lucas Procópio*. Assim, tentar inserir na obra a dimensão trágica dos textos universais é recheá-la de elementos a funcionarem apenas como acessórios, que não combinam com o tecido verbal, que formam o romance, ao ser levado em consideração o objetivo do autor relacionado à representação da realidade brasileira, como mencionado na epígrafe do livro.

A falta de alternativas dos personagens, consequência do passado trilhado por seus ancestrais, funciona como determinante de toda a história vivida por eles, relacionada ao patriarcalismo, não se encaixando na dimensão trágica pretendida pelo autor. Parece que, ao citar o “castigo” dos descendentes dos Honório Cota, o narrador condena, na realidade, a história presente nas relações sociais do século XVIII e XIX, do Brasil, em que a escravidão forjou o império de alguns e trouxe a absoluta opressão para outros, materializada nas construções dos casarões, sentido que pode ser observado, no trecho a seguir: “Como disfarçariam com a composição, o ritmo, a cor e os demais recursos artísticos o seu barro úmido de tantas lágrimas e a sua ossatura, fruto de tanta dor” (DOURADO, 2002, p. 185). Pode-se dizer que a tentativa do autor é justamente condenar o que o Brasil traz do passado violento e opressor, levando-se em consideração a história de vida dos escravizados e dos mais pobres.

Ao mesmo tempo em que o autor deseja atribuir um tom trágico ao texto, também pretende explicar a realidade brasileira a partir das relações patriarcais, associadas ao escravismo que dominaram a história nacional nos séculos passados e que deixaram uma difícil herança para as gerações subsequentes. O que essa mescla de intenções gera é um narrador que compromete a coerência interna do romance, afinal, o sentido trágico não se coaduna com a contextualização histórica da realidade nacional. Dessa maneira, a presença da epígrafe de Mário de Andrade destoia da referência mítica mencionada no corpo do texto pela voz narrativa: “(...) vive-se sempre de mitos, sem mito a gente acaba por morrer” (DOURADO, 2002, p. 15).

O desejo do autor de inserir na obra dele um sentido mítico se faz presente através da inserção dos papéis representados pelos personagens do *Édipo rei* em *Lucas Procópio*, a partir do estabelecimento de uma correspondência entre as funções dos personagens da tragédia de Sófocles e as dos seres ficcionais da obra estudada. *Édipo rei* é a história da luta do herói contra as forças do destino, porém ele acaba sendo derrotado por elas. Édipo é filho de Laio e de Jocasta e torna-se rei de Tebas. A peça baseia-se na busca em descobrir os motivos que estavam gerando os fatos terríveis como a peste, a assolarem a cidade. Devido a isso, Édipo manda Creonte, o seu cunhado, consultar o oráculo, para assim, obter uma resposta sobre os motivos de a doença tomar conta do local. Com o retorno de Creonte, sabe-se que tudo o que está acontecendo em Tebas é fruto da morte de Laio,

assassinado no passado. Com isso, inicia-se a busca para a solução do crime e quem mais insiste na investigação é Édipo. O rei, então, manda o cunhado trazer em sua presença Tirésias, o adivinho da região, e o obriga a falar, apesar da relutância do velho. É chamado também o pastor, testemunha ocular do assassinato de Laio. Na sequência, chega o mensageiro de Corinto, para informar que Édipo, na realidade, não era filho de Pôlibo e Mérope. Assim, vem a solução da trama: Jocasta e Laio mandam matar o filho, quando este ainda era pequeno. O pastor que recebe essa incumbência doa a criança para Pôlibo, que o cria como seu descendente e dá-lhe o nome de Édipo. Em determinada fase da vida, quando já adulto, o jovem é insultado por uma pessoa embriagada, ao afirmar que é filho adotivo de Mérope. Transtornado, o rapaz consulta o oráculo e é-lhe dito que em seu destino estava o assassinato do próprio pai e o casamento com a mãe. Para fugir da profecia, Édipo foge para longe da família adotiva. No percurso, aparece a comitiva do marido de Jocasta. Há um desentendimento, quando dizem para Édipo sair do caminho, inicia-se, então, uma briga e o jovem mata Laio, seu pai biológico, e os criados, com exceção de um, que testemunha o crime. Uma parte da profecia já havia sido cumprida. Édipo assassina o progenitor, sem saber que o fazia. Na sequência, chega a Tebas e lá desvenda o enigma da Esfinge, por isso, casa-se com Jocasta, sua mãe, também ignorando quem ela era. Com a rainha, tem quatro filhos. O casal permanece no desconhecimento da identidade de cada um, durante muito tempo. Assim, a profecia foi cumprida, o rapaz assassina o pai e desposa a mãe, sofrendo, as consequências das ações dos genitores, que optaram por mandar matar o filho no passado. Em *Édipo*, a destruição do herói é causada pela limitação comum ao ser humano, decorrente de sua incapacidade de conhecer e dominar as variáveis que formam o destino. Sendo assim, a reflexão que a peça propõe está relacionada ao questionamento sobre o fato de o futuro ser dado de forma pronta e acabado ou de ele estar em construção contínua. A partir de tal proposição, as perguntas expandem-se: há liberdade de ação, ou ela é uma ilusão e estamos presos a um destino previamente elaborado? (cf. VIEIRA, 2011, p. 19).

No romance em estudo, pode-se dizer que a resposta já é determinada pelo curso narrativo, pois a história dos personagens é produto do patriarcalismo e das relações de classe estabelecidas no cenário nacional. O fatalismo não se ajusta à contextualização do romance, pois essa presença é justamente um modo de contradizer o que a narrativa parece querer registrar: a força do passado patriarcal e

das relações de classe na vida dos personagens. São tais aspectos que trazem consequências para a realidade da matéria representada no romance, por isso, a presença do sentido trágico, pretendido pelo autor, como apresentado nas citações anteriores, nega o ponto de vista que responsabiliza o patriarcalismo sobre todas as relações conflituosas presentes na vida dos personagens. Afinal, se os fatos da história são produtos da fatalidade, como ficam todas as consequências das relações de classe vinculadas ao patriarcalismo tão exploradas em *Lucas Procópio*?

Dentro da trajetória, seguida por Autran Dourado, com relação à construção narrativa, ele tenta encaixar na realidade de Minas Gerais o mito da tragédia grega. Assim, ao pensar sobre o cenário mineiro, a partir do mito, prejudica a obra. Em *Édipo rei*, a famosa história de Sófocles, os personagens centrais são Laio, Jocasta, Édipo e a testemunha do crime cometido. Além desses, o coro (conjunto de atores que faz comentários sobre a peça encenada) apresenta um papel fundamental no transcorrer da história. Em *Lucas Procópio*, os personagens centrais ocupam o mesmo papel que os representados pelos gregos, porém a forma como a trama é conduzida pelo escritor distancia-se naturalmente da tragédia grega. Afinal, uma explicação trágica não cabe para o cenário social do qual a história faz parte, como afirmado.

Quando o narrador menciona que os filhos de Pedro Chaves e de Isaltina iriam cumprir “os vaticínios dos oráculos para a punição dos muitos pecados” daquela casa, o autor parece querer repetir a história de Édipo e de seus descendentes, em seu texto. No entanto, que dimensão trágica é a que eles estão submetidos? Na história, o narrador condena de antemão os personagens a sofrerem as consequências dos pecados dos pais. Nesse sentido, a obra parece também trazer uma ressonância de *Antígona*, posto que a personagem central, juntamente com os irmãos, está presa, nas faltas que os progenitores cometeram no passado, e, por isso, sofre as consequências das ações deles, produzindo a dimensão de fatalidade presentes nos textos gregos.

O autor, ao incorporar o universo mítico da tragédia grega à sua obra, entrelaça História e ficção (cf. SOUZA, 1996, p. 18), para justificar o curso dos fatos, o que gera os problemas estruturais da narrativa. Por conseguinte, constata-se a construção da persona literária (cf. SOUZA, 1996, p. 18), na obra analisada, a partir da valorização da imagem do intelectual, materializada no romance em estudo através das várias referências intertextuais, registrando, assim, a importância da

bagagem cultural para o ofício do escritor, trazendo como significação das entrelinhas, o valor atribuído ao papel da literatura. Portanto, o teor metalinguístico percorre o romance e a reflexão sobre o fazer verbal dissemina-se na obra de Dourado. A partir desse contexto, a rede mitológica presente no espaço literário de *Lucas Procópio* fica deslocada do cenário histórico da realidade mineira (cf. SOUZA, 1996, pp. 18-9), afetando de forma prejudicial toda a elaboração do romance em estudo.

Na tentativa de o autor desejar marcar o seu papel de interlocutor das grandes obras literárias, no texto que cria, gera problemas para a estrutura interna da narrativa. Afinal, a tensão da obra é gerada pelo sentido trágico, que determina o destino dos personagens, ou é fruto das relações de classe presentes no romance estudado e que se relacionam diretamente à história vivida por eles? Ao tentar explorar o papel do autor como intelectual, o resultado desse processo esbarra na representação da matéria brasileira. Dentro desse contexto, a inserção da literatura estrangeira em seu romance fica comprometida em função das características inerentes à realidade histórica nacional, que percorre toda a ação dramática de seus personagens.

Se a cidade criada por Autran Dourado é a representação de um microcosmo que o autor constrói para situar a memória e suas experiências mais profundas e marcantes, com o intuito de fazer da cidadezinha o retrato condensado do Brasil, debruçando-se nele para entendê-lo e, conseqüentemente, explicá-lo (cf. LAFETÁ, 1997, p.31), fica fora de propósito a inserção da literatura universal em seu romance, o que mais parece querer registrar, o próprio destaque do autor com relação ao conhecimento que possui das grandes obras literárias. No entanto, a referência a elas no romance que cria configura-se pela superficialidade e funciona como acessório e não como pertencente ao alicerce da narrativa.

Em *Lucas Procópio*, os personagens do autor são prisioneiros da estrutura social petrificada, baseada nas relações de classe, restando-lhes a solidão, o isolamento, a monotonia de uma vida dominada pelo papel social a ser ocupado, por causa do acúmulo ou não de capital, o que está totalmente distante do sentido de fatalidade presente nos textos míticos, a representarem a fragilidade da condição humana, como em *Édipo rei* e *Antígona*. As histórias de Autran Dourado retratam a decadência e a loucura, com amores secretos, desvios, perversões sexuais, neuroses, recalques e, nessa conjectura, a história de Minas Gerais vai sendo

firmemente assentada através da crônica familiar e da crônica cotidiana da pequena cidade de Duas Pontes, e, assim, essa cidadezinha passa a ser uma fotografia na parede e o cenário pontual de uma fase da história do Brasil, do final do século XVIII e início do século XIX (cf. LAFETÁ, 1997, p. 32). Por isso, é o retrato do Brasil arcaico que está presente na obra do autor mineiro e não a vulnerabilidade inerente à condição humana, próprio das tragédias gregas.

Na história mineira, há uma correspondência entre os lugares ocupados pelos personagens, com relação aos de *Édipo rei*. Podemos associar a imagem de Laio, à de Lucas Procópio verdadeiro; a de Édipo, ao personagem Pedro Chaves e, finalmente, a de Jocasta à figura de Isaltina. No texto de Sófocles, Laio está no topo da pirâmide social. A mesma posição é ocupada por Lucas Procópio, no romance de Autran. Além disso, os dois personagens são mortos no caminho trilhado por eles, estando distantes de casa. É possível se verificar uma clara associação entre os dois personagens, com relação ao que representam na sociedade da qual fazem parte e com relação à morte deles na elaboração narrativa, testemunhada por um personagem. As semelhanças se acumulam entre as duas obras com relação ao paralelismo de algumas construções e ao posicionamento dos personagens na narrativa, no entanto, a contextualização à qual, cada uma das histórias faz parte, produz uma significação que caminha na contramão uma da outra, na medida em que *Édipo rei* configura-se como a representação do sentido trágico, determinado pelos deuses e *Lucas Procópio* apresenta como cenário as relações de classe e o curso da vida inserido nessa engrenagem.

Na história grega, os pais não cumprem o papel de protetores do filho, uma vez que Laio e Jocasta entregam o menino para o pastor dar um fim na criança. Em *Lucas Procópio*, Pedro Chaves, na infância, também é abandonado pelos pais, ficando este relegado à própria sorte. Assim, os progenitores das duas crianças falharam e não exerceram o papel natural, destinado a eles. Todavia, o motivo que levou os dois casais a cometerem tal desatino é muito diverso um do outro. O primeiro, devido ao medo da profecia do oráculo; já, o segundo, por causa da miséria a que estava submetida a família, consequência das relações opressoras geradas pela sociedade mineira do século XIX, espaço social representativo da realidade brasileira. Logo, Chaves pode ser visto como o representante do Édipo, no romance de Autran Dourado. Assim como o personagem grego, ele ocupa o lugar de assassino na história, cuja persona encobre a pessoa real. A história dos dois

personagens configura-se como a reprodução de uma máscara associada à própria identidade, evidentemente com as devidas diferenças. Édipo desconhece sua verdadeira origem, por isso, sua persona não é uma estratégia para conseguir benefícios e privilégios. Ele torna-se rei de Tebas pelo fato de ter decifrado um enigma, diferente de Pedro Chaves, que se transforma no homem mais rico da região, após ter concretizado o plano premeditado de assassinar Lucas Procópio, a fim de assumir a fortuna do homem morto e se passar por ele nas terras por onde iria andar. Assim, a persona do personagem é assumida, com o intuito de suprir uma carência material, vinculada à falta de prestígio na sociedade, advindo da ausência de acúmulo de bens, fato gerador da miséria e sofrimento vivido por ele desde a infância, quando seus pais o abandonaram. Ao assumir a posição de quem está no topo da pirâmide social, a violência de Pedro Chaves continua a compor a narrativa e a se proliferar na vida do personagem. Portanto, no romance de Dourado, há uma ênfase nas diferenças sociais, como as geradoras dos desajustes da realidade brasileira, fato muito diverso do apresentado em *Édipo rei*. Então, a intertextualidade pretendida pelo autor esbarra novamente na diferença ao que elas trazem como significação.

Na obra do autor mineiro, a testemunha ocular do crime é Jerônimo, que, no final da narrativa, tira a máscara de Pedro Chaves, o assassino de Procópio, ao chamá-lo pelo nome: “O preto andou alguns passos, se voltou. E, sem que ninguém entendesse nada, disse Pedro Chaves!” (DOURADO, 2002, p. 188). A máscara cai e Pedro Chaves é desvendado (apesar de o leitor saber sobre a identidade do homem, que era líder na cidade, porém a população de Duas Pontes a desconhecia). É importante destacar o fato de que, durante toda a segunda parte da história, o narrador não se refere, em nenhum momento, ao nome real do personagem, apenas, no final, quando Jerônimo chama o homem pelo nome verdadeiro, porém isso não traz grande impacto na narrativa, pois o leitor de antemão sabia da máscara do personagem. De forma muito diferente, a cena correspondente de *Édipo rei*, gera uma forte comoção no leitor, ao saber quem matou Laio:

Agora ouve: o homem que vens procurando
entre ameaças e discursos incessantes

sobre o crime contra o rei Laio, esse homem, Édipo,
está aqui em Tebas e se faz passar
por estrangeiro, mas todos verão bem cedo
que ele nasceu aqui e essa revelação
não há de lhe proporcionar prazer algum;
ele, que agora vê demais, ficará cego;
ele, que agora é rico, pedirá esmolas
e arrastará seus passos em terras de exílio,
tateando o chão a sua frente com um bordão. (SÓFOCLES, 2008,
p.40).

Assim, da mesma forma que a identidade de Édipo é revelada ao final da tragédia, o mesmo acontece com Lucas Procópio falso, que tem sua máscara retirada e entra em cena a sua pessoa, Pedro Chaves, o feitor do passado a exercer a plena violência nas minas em que trabalhava. Algum tempo após o encontro com Jerônimo, o personagem morre: “Ele se recuperou do ferimento mas não foi mais o mesmo homem. A saúde abalada, em pouco tempo morria, sofrendo uma agonia lenta e dolorosa” (DOURADO, 2002, p. 189). Após o passado vir à tona, depois da queda da máscara do personagem central da segunda parte do romance, ele fica debilitado e enfraquecido, ao retomar o passado em que estava na base da pirâmide social. Já velho, morre doente, apesar de ter se recuperado do tiro dado por Jerônimo.

Quando o ex-cativo dá um tiro no falso Lucas, é o ódio que sentia pelo feitor que vem à tona, fruto das relações escravocratas do qual eles fizeram parte. O tiro é produto de um passado a proliferar a violência no tempo presente da narrativa. Assim, a narração de Autran Dourado traz um fio indissociável a percorrer toda a trama do romance. Nesse sentido, o que conduz as relações humanas na obra do autor mineiro são as relações estabelecidas a partir da classe social, gerando uma realidade a repetir a opressão, materializada na miséria à qual estavam submetidos os escravizados e uma parcela da população, que vivia de favores, por não ter os meios necessários para a sobrevivência. Logo, o que está por trás de toda a trama narrativa é a força do passado escravocrata, vindo à tona através da voz do narrador, ao mencionar, na última linha do texto, que a imagem que estava abaixo da máscara mortuária era o feitor Pedro Chaves: Em contrapartida, em *Édipo rei*, ao término da história, há referência à infelicidade e ao infortúnio que caíram sobre a vida do personagem central, gerados pelas mãos dos deuses:

Foi Apolo o autor de meus males,
 De meus males terríveis; foi ele (Sófocles, 2008, p. 88)
 (...)
 Vede bem, habitantes de Tebas, meus concidadãos!
 Este é Édipo, decifrador dos enigmas famosos;
 ele foi um senhor poderoso e por certo o invejastes
 em seus dias passados de prosperidade invulgar.
 Em que abismos de imensa desdita ele agora caiu!
 Sendo assim, até o dia fatal de cerrarmos os olhos
 não devemos dizer que um mortal foi feliz de verdade
 antes de cruzar as fronteiras da vida inconstante
 sem jamais ter provado o sabor de qualquer sofrimento! (p. 97).

Apesar de Autran Dourado estabelecer uma correspondência entre o papel representado pelos seus personagens com relação à obra de Sófocles, a realidade vivida por eles não se ajusta ao sentido trágico que envolve a narrativa do autor grego. *Lucas Procópio* representa o retrato da sociedade patriarcal do século XVIII e XIX e as consequências dela nas relações humanas. O patriarcalismo está ali representado, para apontar a decadência de uma imagem de Minas Gerais que nunca existiu, relacionada ao brilho do ouro, que, ao invés da opulência (cf. SOUZA, 1996, p. 22), trouxe o martírio para uma parcela da população. A partir disso, o embate entre as classes se materializa na sociedade, ao longo do tempo, e se prolifera. Enquanto na história do autor mineiro o confronto existente está relacionado às relações de classe como afirmado, na tragédia grega, o embate a pulsar do tecido verbal diz respeito à antítese entre a vontade humana e às disposições do destino. Na história de Sófocles, a tragédia surge a partir da tensão entre forças obscuras, às quais o ser humano está abandonado e da luta dele para continuar se opondo ao destino. Esse combate gera cada vez mais sofrimento, na trama grega, mas, apesar disso, o herói luta até o fim, ato imperativo da existência humana (cf. LESKY, 1971, pp. 139-140).

Na história de *Édipo rei*, a relação de dependência entre o protagonista e Laio é a de filiação, já em *Lucas Procópio*, o que permeia o relacionamento entre o coronel e Pedro Chaves diz respeito à relação de classe. A dependência está estabelecida nos dois casos, tendo em conta a premissa de que a figura paterna tem como função o dever de prover as necessidades básicas de seu dependente. Podemos dizer, então, que a imagem do pai representada por Laio, em *Édipo rei*,

associa-se à, de Lucas Procópio verdadeiro, com relação a Chaves. Esse vínculo entre o perfil de ambos os personagens pode ser feito, levando-se em consideração a construção da imagem de Pedro Chaves como agregado do coronel, a partir disso, a relação paternal está instaurada, associada à relação de dependência.

Outro paralelo estabelecido entre a história grega e a, mineira corresponde ao papel ocupado pelos personagens ricos. Laio e Jocasta são os representantes da classe dominante, formando o casal que vivenciará a tragédia familiar. No romance de Autran Dourado, os dois personagens a ocuparem o lugar da elite são Lucas Procópio verdadeiro e Isaltina (personagens cuja semelhança expande-se para o sentido de que ambos são leitores e indivíduos sonhadores, que não concretizaram o que almejavam, havendo, portanto uma sintonia entre Lucas e a filha do barão Cristino de Almeida Sales, afinal, pertencem à mesma classe social e são cultos, o que os diferencia dos demais personagens da narrativa). Dentro desse contexto, na realidade, o par adequado para a filha do barão das Datas é Lucas Procópio. Dessa forma, o casal da história mineira seria Isaltina e Lucas verdadeiro. Assim, Pedro Chaves, ao assassinar Procópio, no percurso que faziam para chegarem à fazenda, na realidade, mata o par ideal para a jovem Isaltina e ocupa um lugar que não seria o dele. Ao serem apontadas a relação de dependência mencionada e a evidente submissão de Chaves a Lucas Procópio, pode-se dizer que o feitor, ao chegar à Diamantina e desposar Isaltina, apropria-se do lugar que deveria ser ocupado por Lucas Procópio, assassinado. Se a relação de dependência pode ser associada à relação de submissão entre pai e filho, ao casar-se com Isaltina, Pedro Chaves, fica no lugar que deveria ser ocupado pelo “pai” dele na história, assim, ao matar Lucas Procópio, Chaves impede-o de ficar ao lado da moça. A partir de tais associações pode-se dizer que a relação incestuosa presente em Édipo, presentifica-se também no romance mineiro. Certamente, se Pedro Chaves não houvesse cometido o crime, quem passaria embaixo da janela da jovem seria o verdadeiro Lucas Procópio, cujo curso da história pessoal foi interrompido por aquele que lhe era submisso. No entanto, apesar das associações entre os papéis representados pelos personagens das duas obras literárias, todos os problemas advindos do casamento entre Pedro Chaves e Isaltina relacionam-se às relações de opressão originárias da estrutura social do patriarcalismo tão enfatizadas no romance em estudo, enquanto que o fio que conduz a história de *Édipo rei* está totalmente interligado à relação entre “o homem e as forças do destino” (cf. LESKY, 1971, p.146).

No teatro grego, o coro funciona como um grupo de atores comentando sobre a peça encenada. Em *Édipo rei*, essa presença marca a história do protagonista. Em primeira pessoa, o coro apresenta um papel de participante do cenário, mostrando, assim, uma relação de intimidade com a cena comentada, como, por exemplo, no momento em que será elucidada a verdadeira origem de Édipo:

Se minha inspiração é verdadeira
e tenho a mente alerta neste instante,
não, Citéron, não, pelo Olimpo santo,
não deixarás de ver plenilúneo
nossa homenagem por haveres sido
o abrigo e o sustento do rei de Édipo
Entregue aos teus cuidados maternos (SÓFOCLES, 2008, p. 75).

A mesma relação de proximidade do coro com a história apresentada em *Édipo rei* está presente na voz do narrador coletivo no romance de Autran Dourado. Na narrativa mineira, o envolvimento do narrador, que se contagia com o discurso de Lucas Procópio, pode ser observado, por exemplo, quando ele menciona a esperança da população para uma mudança na realidade social da pequena cidade: “E tudo começou a mudar dentro da gente. As nossas esperanças reviviam com as palavras do profeta da renascença das Minas Gerais” (DOURADO, 2002, p. 22). Logo, o narrador coletivo é o representante da voz da população que demonstra sua visão sobre os fatos narrados, assemelhando-se ao papel apresentado pelo coro na tragédia grega. Pode-se dizer que o narrador coletivo em *Lucas Procópio* é o representante do povo, por isso, a história com a qual o leitor entra em contato apresenta uma visão que é regida pela emoção, estando muito distante de qualquer sentido de imparcialidade na descrição dos fatos. Apesar de o texto de Autran Dourado sugerir uma relação intertextual com a tragédia de Sófocles, considerando os papéis representados pelos personagens, ele não se harmoniza com a significação proposta pela obra. Por conseguinte, as referências intertextuais estrangeiras em *Lucas Procópio* ficam dispersas do contexto narrativo.

Toda a estrutura da sociedade do Brasil colônia teve sua base para além dos meios urbanos, resultado de os portugueses instaurarem aqui uma civilização de raízes rurais, sendo assim, as cidades eram dependentes das regiões interioranas

(cf. HOLANDA, 1995, p. 73). Dentro desse contexto, a zona rural apresenta características bastante específicas, ao serem analisadas as relações entre os indivíduos e é justamente esse cenário social que está representado no romance de Autran Dourado, de maneira tão precisa, o que se configura como um elemento construtor da qualidade da obra, levando-se em consideração a representação detalhada das relações sociais a envolverem o retrato do Brasil arcaico patriarcal. No entanto, apesar de tais aspectos positivos da obra do autor mineiro, ele não consegue fazer de modo orgânico a fusão entre a forma do romance estrangeiro e a matéria brasileira, por isso, o papel de escritor de Dourado acaba associando-se à afirmação de Sérgio Buarque de Holanda, que diz respeito ao fato dominante e mais rico em consequências, nas origens da sociedade brasileira, que se refere à tentativa, segundo ele, de implantação da cultura europeia, no extenso território brasileiro, quando foram trazidos de países distantes, nossos modos de convívio, nossas instituições, ideias, apesar do ambiente desfavorável de nossa realidade, para a implantação de tudo isso, o que gerou o desterro do próprio povo brasileiro em terras nacionais (cf. HOLANDA, 1995, p. 31). O mesmo sentido associa-se à tentativa de fazer de Isaltina, uma Bovary (acoplada à imagem de Chica), e de Lucas Procópio, um Quixote, mas os dois personagens mineiros falham e ficam muito distantes de suas referências; do mesmo modo que a construção textual não consegue ser o reflexo da força extraordinária de *Édipo rei*. Portanto, a qualidade do romance fica comprometida, consequência dos impasses gerados pelo narrador, que quis associar à representação da matéria brasileira um cenário que pertence à outra realidade.

REFERÊNCIAS

Do autor:

DOURADO, Autran. **Teia**. Belo Horizonte: Edições Edifício, 1947.

_____. **Sombra e exílio**. Belo Horizonte: Edições João Calazans, 1950.

_____. **Tempo de amar**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1952.

_____. **Três histórias na praia**. Rio de Janeiro: Serviço de divulgação, Ministério da Educação e cultura, 1955.

_____. **Nove histórias em grupo de três**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957.

_____. **A barca dos homens**. Rio de Janeiro: Editora do autor, 1961.

_____. **Uma vida em segredo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

_____. **Ópera dos mortos**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1967.

_____. **O risco do bordado**. Rio de Janeiro: Expressão e cultura, 1970.

_____. **Solidão Solitude**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1972.

_____. **Uma poética de romance**. São Paulo: Perspectiva, 1973.

_____. **Proposições sobre o labirinto.** Revista Colóquio. Lisboa, 20: julho de 1974: 5-12.

_____. **Os sinos da agonia.** Rio de Janeiro: Expressão e cultura, 1974.

_____. **Uma poética de romance: matéria de carpintaria.** Rio de Janeiro: Difel, 1976.

_____. **Novelário de Donga Novais.** Rio de Janeiro: Difel, 1978.

_____. **Armas e corações.** Rio de Janeiro: Difel, 1978.

_____. **Novelas de aprendizado (Teia e Sombra e Exílio).** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

_____. **As Imaginações Pecaminosas.** Rio de Janeiro: Record, 1981.

_____. **O meu mestre imaginário.** Rio de Janeiro: Record, 1982.

_____. **A serviço del-rei.** Rio de Janeiro: Record, 1984.

_____. **Violetas e caracóis.** Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

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

_____. **Monte da alegria.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

_____. **Um cavalheiro de antigamente.** São Paulo: Sciliano, 1992.

- _____. **Ópera dos fantoches**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.
- _____. **Os melhores contos de Autran Dourado**. São Paulo: Global, 1997.
- _____. **Confissões de narciso**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1997.
- _____. **Gaiola aberta**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- _____. **Lucas Procópio**. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- _____. **O senhor das horas**. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

Sobre o autor

- ARANTES, Luiz Humberto Martins. O meu mestre imaginário, de Autran Dourado: breves fragmentos sobre os trágicos no teatro. **Revista Alpha**. Patos de Minas: UNIPAM, ano 7, n. 7, novembro de 2006.
- BARBOSA, João Alexandre. As redes da criação. **O Estado de São Paulo**. Suplemento literário. São Paulo, 10/07/1965.
- BOTTINO, Renata Christovão. A releitura em Autran Dourado: *Tempo de amar e Ópera dos fantoches*. **Revista Alpha**. Patos de Minas: UNIPAM, ano 7, n. 7, novembro de 2006.
- BRASIL, Assis. O Romancista Autran Dourado. **Estado de Minas**. Suplemento literário. Belo Horizonte, 17/10/1970.
- DAMAZO, Francisco Antonio Ferreira Tito. A polifônica engrenagem de *Ópera dos mortos*. **Revista Alpha**. Patos de Minas: UNIPAM, ano 7, n. 7, novembro de 2006.
- FERNANDES, Liduína Maria Vieira. A trajetória de um escritor artesão. **Revista Alpha**. Patos de Minas: UNIPAM, ano 7, n. 7, novembro de 2006.

FERREIRA, Eliane Aparecida Galvão Ribeiro. Sob o signo do silêncio. **Revista Alpha**. Patos de Minas: UNIPAM, ano 7, n. 7, novembro de 2006.

JIMÉNEZ, Izabel Cristina Souza. Januário e o discurso do não-ser: uma leitura de *Os sinos da agonia*, de Autran Dourado. **Revista Alpha**. Patos de Minas: UNIPAM, ano 7, n. 7, novembro de 2006.

KAISER, Ágata. Antes, agora e sempre durante as sete badaladas: uma análise temporal de *Os sinos da Agonia*, de Autran Dourado. **Revista Alpha**. Patos de Minas: UNIPAM, ano 7, n. 7, novembro de 2006.

LAFETÁ, João Luiz. Uma fotografia na parede. **Os melhores contos de Autran Dourado**. São Paulo: Global, 1997.

LIBANORI, Evely Vânia. **A construção do espaço em *Ópera dos mortos*, de Autran Dourado, e *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo**. Assis. Tese de doutoramento. São Paulo: UNESP, 2006.

LIMA, Susana Moreira. O espaço da voz em *Os sinos da agonia*, de Autran Dourado. **Revista Alpha**. Patos de Minas: UNIPAM, ano 7, n. 7, novembro de 2006.

LINHARES, Temístocles. Romance novo. São Paulo: **O Estado de São Paulo**. Suplemento literário. São Paulo, 12/05/1962.

_____. Em torno de uma novela. **O Estado de São Paulo**. Suplemento literário. São Paulo, 06/03/1965.

LOTA, Roberto de Andrade. **A atualidade clássica nas trilogias trágicas de Adonias Filho e Autran Dourado**. Tese de doutoramento. Rio de Janeiro: UFRJ, 2015.

LUCAS, Fábio. Romance de um bom ventríloquo. **Estado de Minas**. Belo Horizonte, 04/03/1962.

_____. *Ópera dos mortos*. **O Estado de São Paulo**. Suplemento literário. São Paulo, 07/04/1968.

_____. O sete-estrela de Autran Dourado. **O Estado de São**

Paulo. Suplemento literário. São Paulo, 28/02/1971.

_____. A narrativa de Autran Dourado. **Revista Colóquio.** Letras, n. 9, 09/1972.

_____. Os eleatas e a literatura. **Revista Colóquio.** N. 18, março de 1974.

_____. Autran Dourado. **A ficção de Fernando Sabino e Autran Dourado.** Minas Gerais: Imprensa oficial do estado de Minas Gerais, 1983: 25-83.

_____. **Mineiranças.** Belo Horizonte: Oficina de livros, Coleção Nossa Terra, 1991.

MARTINS, Wilson. Vir a ser. **O Estado de São Paulo.** Suplemento literário. São Paulo, 03/04/1965.

MEGALE, Heitor. Para Autran Dourado: o risco do bordado na ópera de uma cidade mineira. **Revista Alpha.** Patos de Minas: UNIPAM, ano 7, n. 7, novembro de 2006.

MELO, Ana Cecília Agua de. **Memórias de um escritor bem comportado.** Tese de doutoramento. Campinas: UNICAMP, 2015.

MENTA, Guadalupe Estrelita dos Santos. O risco do bordado entrecortado pela linha da fantasia e dos desejos. **Revista Alpha.** Patos de Minas: UNIPAM, ano 7, n. 7, novembro de 2006.

MOGRABI, Alexandre Nascimento. Estudos comparados sobre os padrões formais do fluxo de consciência em *A barca dos homens*. **Revista Alpha.** Patos de Minas: UNIPAM, ano 7, n. 7, novembro de 2006.

MONTE, Alfredo Rodrigues. **Carpintaria e tecelagem.** Tese de doutoramento. São Paulo: USP, 2002.

NEPOMUCENO, Luís André. O risco e a teia: as barrocas famílias do Brasil arcaico de Autran Dourado. **Revista Alpha.** Patos de Minas: UNIPAM, ano 7, n. 7, novembro de 2006.

OLIVEIRA, Edson Santos de. Carapinas e caracóis. **Revista Alpha**. Patos de Minas: UNIPAM, ano 7, n. 7, novembro de 2006.

OLIVEIRA, Franklin de. A dança dos equívocos. **Correio da manhã**. Rio de Janeiro: 23/09/1970.

PAGNAN, Celso Leopoldo. **Pressupostos da dualidade negativa em Ópera dos Mortos, de Autran Dourado**. Dissertação de mestrado. São Paulo: USP, 1997.

PAVAM, Rosane. Colheres do passado. **Carta Capital**, n. 718, 10/102012.

PEREIRA, Deise Quintiliano. *Ópera dos mortos*: simbologia trágica em Autran Dourado. **Revista Alpha**. Patos de Minas: UNIPAM, ano 7, n. 7, novembro de 2006.

PÓLVORA, Hélio. O segredo de prima Biela. **Uma vida em segredo**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1973: 9-25.

_____. **A força da ficção**. Rio de Janeiro: Vozes, 1971.

ROCHA, Diva de Vasconcelos da. A busca do espaço perdido instauradora de um novo espaço. **Uma vida em segredo**. Rio de Janeiro: Expressão e cultura, 1973.

SANTOS, Adazil Corrêa. **Tempo – teatro - mito: Os sinos da agonia**. Tese de doutoramento. Bauru: FASC, 1984.

SANCHES Neto, Miguel. Escritores no poder. **Gazeta do povo**, 27 de novembro de 2000.

SENRA, Ângela Maria de Freitas. **Literatura comentada: Autran Dourado**. São Paulo: Abril educação, 1983.

_____. **Baús de couro, baús de ouro: as Minas de Autran Dourado**. Tese de doutoramento. São Paulo: USP, 1994.

SILVA, Carlos Roberto. *Fazedores de caracóis: poetas-carapinas do nada*. **Revista Alpha**. Patos de Minas: UNIPAM, ano 7, n. 7, novembro de 2006.

SOUZA, Eneida Maria. **Autran Dourado**. Minas Gerais: UFMG, 1996.

_____. **A barca dos homens: a viagem e o rito**. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: PUCRJ, 1975.

SOUZA, Enivalda Nunes Freitas e Souza. Os traços da lembrança em *O risco do bordado*. **Revista Alpha**. Patos de Minas: UNIPAM, ano 7, n. 7, novembro de 2006.

SUSSEKIND, Flora. Mão de relojoeiro. **Folha de São Paulo: Jornal de resenhas**. São Paulo, 14/02/2004.

Entrevistas do autor:

-Flávio Moreira da Costa, Autran Dourado: questões de vida e morte. **Jornal Opinião**, 01/11/1974.

-Beatriz Marinho: Autran Dourado: a arte da recriação de Minas. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, n. 537, ano VII, p. 3, 24/11/1990.

Geral:

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. **Os pensadores**. 2. ed. São Paulo: Abril cultural, 1983: 269- 273.

ALMEIDA, Jorge. Hermetismo & alienação. **Revista Magma**. São Paulo, FFLCH/USP: outubro / 1994.

ASSIS, MACHADO. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Ática, 1997.

AUERBACH, E. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BACHERARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. **Obras escolhidas**. São Paulo: Brasiliense Coleção: v. I, 1975.

BILAC, Olavo. **Conferências Literárias**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1930.

BOSI, Alfredo. **Céu e inferno: ensaios de crítica literária e ideológica**. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

_____. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das letras, 1994.

_____. **História concisa da Literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2006.

_____. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das letras, 2000.

BRAIT, Beth. **A personagem**. 6. ed. São Paulo: Ática, 1998.

CANDIDO, Antonio. **A Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária**. 7. ed. São Paulo: Nacional, 1985.

_____. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas cidades, 1993.

_____ et al. **A personagem de ficção**. 9 ed. São Paulo: Perspectiva, 1995 a.

_____. Jagunços mineiros de Claudio a Guimarães. **Vários escritos**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1995 b.

_____. O direito à literatura. **Vários escritos**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1995 c.

_____. **Formação da literatura brasileira (momentos decisivos)**. Belo horizonte: Editora Itatiaia, 2 v., 2000.

CARVALHO, José Murilo. **A formação das almas**. São Paulo: Companhia das letras, 2004.

_____. **Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi**. São Paulo: Companhia das letras, 1987.

CERVANTES, Miguel de. **Dom Quixote**. Rio de Janeiro: Ediouro, v. 1, 1998.

_____. **Dom Quixote**. Rio de Janeiro: Ediouro, v. 2, 1998.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à Filosofia**. São Paulo: Ática, 2000.

_____. **O que é ideologia**. 2. Ed. São Paulo: Brasiliense, 2008.

COSTA, Claudio Manuel da. **A poesia dos inconfidentes**. São Paulo: Nova Aguilar, 1996.

COSTA, Emília Viotti da. **Da Monarquia à República: momentos decisivos**. 9. ed. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

DAMATTA, Roberto. O Brasil como morada. FREYRE, Gilberto. **Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento urbano**. São Paulo: Global, 2004.

D'INCAO, Maria Ângela. Mulher e família burguesa. PRIORE, Mary Del. **História das mulheres do Brasil**. São Paulo: Contexto, 2006: 189-222.

DIMAS, Antonio. **Espaço e romance**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1994.

DURKHEIM, Emile et al. Coletânea de textos organizados por Ana Maria de Castro e Edmundo Fernando Dias. **Introdução ao pensamento sociológico**. São Paulo: Centauro, 2001.

FAORO, Raymundo. **Os donos do poder: formação do patronato político brasileiro**. 16 ed. São Paulo: Globo, 2004.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. 13. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

FERNANDES, Mila Thaynã Suassuana. **Emma Bovary: entre livros e romances**. Dissertação de mestrado. Rio Grande do Norte: UFRG, 2016.

FIGUEIREDO, Luciano. Mulheres nas Minas Gerais. PRIORE, Mary Del. **História das mulheres do Brasil**. São Paulo: Contexto, 2006: 141-188.

FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary: costumes de província**. Trad. de Fúlvia M. L. Moretto. São Paulo: Nova Alexandria, 2007.

FREDÉRIC, Mauro. **O Brasil no tempo de Dom Pedro II: 1831-1889**. São Paulo: Companhia das letras, 1991.

FREYRE, Gilberto. **Casa grande e senzala: introdução à história da sociedade patriarcal no Brasil**. São Paulo: Círculo do livro, s/d.

_____. **Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento urbano**. São Paulo: Global, 2004.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista da ficção. **Revista USP**. São Paulo, n. 53: março / maio de 2002.

FURTADO, Júnia Ferreira. **Chica da Silva e o contratador dos diamantes: o outro lado do mito**. São Paulo: Companhia das letras, 2003.

HANSEN, João Adolfo. Leituras de *Dom Quixote no Brasil*. VIEIRA, Maria Augusta da Costa. **A narrativa engenhosa de Miguel de Cervantes**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

HEGEL, Georg W. F. **Fenomenologia do espírito**. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 1992.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Capítulos de literatura colonial**. São Paulo, Brasiliense.

_____. **Raízes do Brasil**. 26. ed. São Paulo: Companhia das letras, 2004.

HOSSNE, Andrea Saad Hossne. **Bovarismo e romance: Madame Bovary e Lady Oracle**. Cotia: Ateliê Editorial, 2000.

HUBERMAN, Leo. **História da riqueza do homem**. Rio de Janeiro: LTC, 2016.

IGLESÍAS, Francisco. Periodização da História de Minas Gerais. **Revista Brasileira de Estudos Políticos**, v. 29, julho de 1970.

JANOTTI, Maria de Lourdes Mônaco. **O coronelismo: uma política de compromissos**. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, s/d.

LEAL, Victor Nunes. **Coronelismo, enxada e voto: o município e o regime representativo no Brasil**. 5. ed. São Paulo: Alfa-Omega, 1997.

LESKY. Albin. **A tragédia grega**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

LEITE. Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo (ou a polêmica em torno da ilusão)**. São Paulo: Ática, 1985.

LLOSA, Mario Vargas. **A orgia perpétua: Flaubert e Madame Bovary**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

LUBBOCK, Percy. **A técnica da ficção**. São Paulo: Cultrix, 1976.

LUKÁCS, Georg. **Ensaio sobre literatura**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1965.

_____. O Romance como epopeia burguesa. **Revista Ad Hominem**. São Paulo: n.1, Tomo II, 2000.

_____. **Teoria do romance**. Lisboa: Presença, s/d.

_____. **Realismo crítico hoje**. Brasília: Coordenada, 1969.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A ideologia alemã**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. **Manifesto do partido comunista**. São Paulo, 2002.

MARX, Karl. **Para a crítica da economia política do capital: o rendimento e suas fontes**. Coleção os Pensadores. São Paulo: Nova cultural, 1999.

MEIRELES, Cecília. **Obra poética**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar S/A: 1977.

MORETTO, Fúlvia M. L. Apresentação. **Madame Bovary: costumes da província**. São Paulo: Nova Alexandria, 2007.

MÜLLER, Andréa. **De romance imoral à obra-prima: trajetórias de Emma Bovary**. Tese de doutoramento. Campinas: UNICAMP, 2012.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

OTSUKA, Edu Teruki. **Era no tempo do rei**. Atualidade das *Memórias de um sargento de milícias*. Cotia, Ateliê Editorial, 2016.

PINARD, Ernest. Requisitório do Sr. Advogado Imperial. FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary: costumes da província**. São Paulo: Nova Alexandria, 2007.

PRIORE, Mary Del. **História das crianças no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2015:

ROSENFELD, Anatol. **A personagem de ficção**. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, s/d.

_____. Reflexões sobre o romance moderno. **Texto/Contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

SAID, Edward W. **Cultura e Imperialismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SANTOS, Milton. **O país distorcido: o Brasil: a globalização e a cidadania**. São Paulo: Publifolha, 2002.

SCHWARZ, Roberto. **A sereia e o desconfiado: ensaios críticos**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965.

_____. **Ao vencedor as batatas**. São Paulo: Editora 34, 2000.

_____. **Dois meninas**. São Paulo: Companhia das letras, 1997.

_____. **Um mestre na periferia do capitalismo**. São Paulo: Duas Cidades. Editora 34, 2012.

SÓFOCLES. **A trilogia Tebana: Édipo Rei, Édipo em Colono, Antígona**. Trad. de Mário da Gama Cury. 13. ed. Rio de Janeiro; Jorge Zahar ed., 2008.

SOUZA, Laura de Mello e. **Os desclassificados do ouro: a pobreza mineira do século XVIII**. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1986.

VAINFAS, Ronaldo. **Dicionário do Brasil Imperial**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

_____. Homoerotismo feminino e o Santo ofício. PRIORE, Mary Del. **História das mulheres do Brasil**. São Paulo: Contexto, 2006: 115-140.

VIDAL, Ariovaldo José; AGUIAR, Joaquim Alves de. **Leniza & Elis: duas cantores, dois intérpretes**. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

VIDAL, Ariovaldo José. **Roteiro para um narrador: uma leitura dos contos de Rubem Fonseca**. Cotia: Ateliê Editorial, 2000.

_____. Leitura comparativa: o romance de William Faulkner. São Paulo: **Revista USP**, n. 52, dezembro/fevereiro de 2001-2002.

_____. Um ensaio em sala de aula. São Paulo: **Todas as musas**. Ano 10, n. 1, jul. – dez. 2018.

VIEIRA, Maria Augusta da Costa. **A narrativa engenhosa de Miguel de Cervantes: estudos Cervantinos e recepção do Quixote no Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP, 2012.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000: 7-72.