



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB  
INSTITUTO DE LETRAS  
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS (TEL)  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA  
DOUTORADO EM LITERATURA**

**MIKHAIL BAKHTIN E AUTRAN DOURADO:  
REFLEXÕES DIALÓGICAS SOBRE A POÉTICA DE ROMANCE**

**ALLAN MICHELL BARBOSA**

**ORIENTADOR: Prof. Dr. JOÃO VIANNEY CAVALCANTI NUTO**

**BRASÍLIA  
2019**

**ALLAN MICHELL BARBOSA**

**MIKHAIL BAKHTIN E AUTRAN DOURADO:  
REFLEXÕES DIALÓGICAS SOBRE A POÉTICA DE ROMANCE**

Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília – TEL/ UnB, como parte integrante dos requisitos necessários para a obtenção do título de Doutor em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. João Vianney Cavalcanti Nuto

**BRASÍLIA  
2019**

**ALLAN MICHELL BARBOSA**

**MIKHAIL BAKHTIN E AUTRAN DOURADO:  
REFLEXÕES DIALÓGICAS SOBRE A POÉTICA DE ROMANCE**

**Banca Examinadora:**

---

Professor Dr. João Vianney Cavalcanti Nuto  
Universidade de Brasília – UnB  
Presidente da Banca

---

Professora Dra. Juliana Estanislau de Ataíde Mantovani  
Instituto Federal de Brasília - IFB  
Examinadora Externa

---

Professor Dr. Douglas Antônio Rocha Pinheiro  
Universidade de Brasília – UnB  
Examinador Externo da UnB

---

Professor Dr. Edvaldo Aparecido Bergamo  
Universidade de Brasília – UnB  
Examinador Interno

---

Professor Dr. Sidney Barbosa  
Universidade de Brasília – UnB  
Examinador Suplente

**BRASÍLIA  
2019**

**FICHA CATALOGRÁFICA**

BAL418m Barbosa, Allan Michell.  
Mikhail Bakhtin e Autran Dourado: reflexões dialógicas sobre a poética de romance/ Allan Michell Barbosa; orientador João Vianney Cavalcanti Nuto. -- Brasília, 2019. 219 p.

Tese (Doutorado - Doutorado em Literatura) – Universidade de Brasília – UnB, Instituto de Letras, 2019.

1. Teoria Literária. 2. Literatura Brasileira. 3. Poética de Romance. 4. Mikhail Bakhtin. 5. Autran Dourado.  
I. NUTO, João Vianney Cavalcanti, orient. II. Título.

À arte, à literatura e ao poder que a cultura tem, para que jamais sejamos relegados, como humanidade, aos impérios da ignorância, da tirania e do desamor. Pois enquanto houver diálogo, riso, responsabilidade e altruísmo, há de termos esperança. A vida é um bordado alinhavado pela eternidade.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos meus companheiros de jornada nesta vida, ao meu marido e companheiro, Marcos de Araujo Fontenele (Sadhvi), e ao nosso cachorrinho Stitch, aos meus familiares, amigos e apoiadores, que tanto me ajudaram emocional e espiritualmente para a realização deste projeto.

À Universidade de Brasília, e especificamente ao Departamento de Teoria Literária e Literaturas (TEL), pelo acolhimento em todos esses anos de especialização, do Mestrado a este Doutorado.

Ao Instituto Federal de Brasília e, principalmente, ao *campus* Recanto das Emas, pela confiança e pela abertura prestadas por meio do afastamento para qualificação, destinado à finalização da tese.

Aos meus grandes professores, em especial meu orientador Professor Dr. João Vianney Cavalcanti Nuto, que me ajudaram imensamente nessa perscruta gratificante pelo conhecimento, verdadeira carpintaria contra os discursos da ignorância e do egoísmo.

Aos meus queridos amigos fotógrafos – Júlio Castro, Ramon José Gusso, Webert da Cruz Elias e Marcos de Araujo Fontenele –, que cederam tão gentilmente suas artes para que eu pudesse ilustrar e embelezar ainda mais a tese.

Aos meus colegas de trabalho, com os quais brinquei, dividi experiências e acreditei na arte de lecionar.

Aos meus alunos do passado, presente e futuro, que fizeram, fazem e farão parte comigo da busca pela formação de uma vida mais consciente e cheia de esperança.

E, por fim – e, com certeza, não menos importante –, a mim mesmo, à minha capacidade de me manter firme, de sustentar minha sanidade e amor próprio, à manutenção do projeto de realizar sempre meus sonhos, amparado e guiado por um universo-multiverso sempre em diálogo comigo e com tudo e todos.

Ser significa ser para o outro. E, através dele, para si.  
(Mikhail Bakhtin)

O mundo é muito desigual em seus caminhos. O risco não é a gente que traça. Deus é que sabe por inteiro o risco do bordado.

(Autran Dourado)

## RESUMO

Esta tese de doutoramento tem com premissa estabelecer um estudo comparativo entre as teorias e os ensaios dos autores Mikhail Bakhtin e Autran Dourado, acerca das suas reflexões sobre Linguagem e Literatura, tendo como ponto específico de análise dessas áreas a poética do gênero romance. Bakhtin, na antiga União Soviética, e Autran Dourado, no Brasil, apesar de distantes, produziram uma fortuna crítica sobre as relações entre Literatura e Cultura, Literatura e Práticas Sociais e Literatura e outros discursos, suscitando olhares contíguos sobre o *dialogismo*, a *polifonia*, a *heterodiscursividade* e a *carnevalização* e outros conceitos de Mikhail Bakhtin, que passaram a ser deveras caros a Autran Dourado. O teórico russo e o autor brasileiro também se unem fortemente na crítica que fizeram tanto à chamada estética material ou estilística tradicional, da corrente estruturalista e formalista na Literatura, quanto ao sociologismo e conteudismo, quando estes tendem à unilateralidade e à univocidade na leitura e interpretação que fazem do texto literário. Desta maneira, os capítulos da tese tratarão das ideias sobre Arte, Literatura, Crítica, Cultura e Sociedade afins aos dois autores, bem como, e com maior peso, seus pensamentos sobre a poética e arquitetônica do gênero romance, revelando o que ambos falam em comum sobre autoria, tempo, espaço e personagem; nesta caminhada, também serão utilizados romances de Autran Dourado para confirmar como a carpintaria artística do autor se compraz com as ideias de Mikhail Bakhtin, revelando as reflexões dialógicas existentes entre eles.

**Palavras-chave:** Literatura Comparada. Poética de Romance. Cultura. Mikhail Bakhtin. Autran Dourado.

## ABSTRACT

This doctoral thesis has as premise to establish a comparative study between the theories and the essays of the authors Mikhail Bakhtin and Autran Dourado, about their reflections on Language and Literature, having as a specific point of analysis of these areas the poetics of the novel. Bakhtin, in the former Soviet Union, and Autran Dourado, in Brazil, although distant, produced a critical fortune on the relations between Literature and Culture, Literature and Social Practices and Literature and other discourses, raising similar views on *dialogism*, *polyphony*, the *heterodiscursivity* and *carnavalization* and other concepts of Mikhail Bakhtin, which became very expensive to Autran Dourado. The Russian theorist and the Brazilian author are also strongly united in their criticism of both the so-called traditional material and stylistic aesthetics, from the structuralist and formalist current in literature, as well as sociologism and contentism, when these tend towards unilaterality and univocity in their reading and interpretation of the literary text. In this way, the thesis chapters will deal with the ideas about Art, Literature, Criticism, Culture and Society related to the two authors, as well as, and with greater weight, their thoughts on the poetic and architectonics of the novel, revealing what they both speak in common about authorship, time and space, and character; in this walk, also novels by Autran Dourado will be used to confirm how the author's artistic carpentry is pleased with the ideas of Mikhail Bakhtin, revealing the dialogical reflections between them.

**Keywords:** Comparative Literature. Novel Poetics. Culture. Mikhail Bakhtin. Autran Dourado.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>11</b>
<b>1 MIKHAIL BAKHTIN E AUTRAN DOURADO: AFINIDADES METODOLÓGICAS ACERCA DA LITERATURA.....</b>	<b>29</b>
<b>2 CONVERGÊNCIAS SOBRE O GÊNERO ROMANESCO.....</b>	<b>57</b>
<b>3 CONFLUÊNCIAS QUANTO À AUTORIA.....</b>	<b>101</b>
<b>4 CONVERSAS A RESPEITO DO TEMPO E DO ESPAÇO NO ROMANCE.....</b>	<b>130</b>
<b>5 CORRESPONDÊNCIAS EM TORNO DA PERSONAGEM.....</b>	<b>166</b>
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>201</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>211</b>

## INTRODUÇÃO

A obra é viva e significativa do ponto de vista cognitivo, social, político, econômico e religioso num mundo também vivo e significativo. A oposição habitual da realidade e da arte ou da vida e da arte, e o anseio de encontrar uma ligação substancial qualquer entre elas são perfeitamente legítimos, mas necessitam de uma formulação científica mais precisa. A realidade oposta à arte só pode ser a realidade do conhecimento e do comportamento ético em todas as suas variantes: a realidade da vida cotidiana, realidade econômica, social, política e sobretudo moral. (BAKHTIN, 2010, p. 30).

Porque não há artista que não sinta que à medida que se realiza como artista perde como homem. A arte e a técnica que ele adquire são à custa da vida; a vida que ele vive é apesar da arte. [...] Condenado à solidão, observador lúcido, atento e racional da vida, o artista é um ser que caminha mais rápida e claramente do que os outros mortais para a morte (muitos deles conhecem a morte em vida); com a parca convive o artista perigosa e amorosamente. É um conúbio de que costumam nascer monstros. (DOURADO, 2000c, p. 115-116).

A arte de comparar parece ter sido sempre um complexo desafio para o homem. Principalmente porque tornar o ato da comparação uma arte requer um maduro discernimento da crítica: é necessário distanciamento empático dos objetos comparados para que a planta do labiríntico processo de análises não se torne uma torre de babel de julgamentos e perscrutas qualitativas de inferioridade ou superioridade.

Os objetos comparados, por sua vez, podem ser obras de diferentes nações e culturas – bem como intranacionais e intraculturais –, vão de discursos e gêneros a grandes teorias, filosofias e ideias; perpassam o abstrato e o concreto da estética e alcançam frutíferas condições interdisciplinares, intertextuais, dicotômicas e dialógicas. Se o ato comparativo, enfim, possui potencialidade artística e fundamentos críticos, cria-se com ele uma gama de estudos bastante produtiva.

Entretanto, é preciso ressaltar, o ato comparativo não está no sentido que a expressão leigamente sugere, pois, desta forma, pode-se supor uma alusão à simples atividade de estabelecer paralelos genéricos e vagos, de semelhança ou de diferenciação, entre dois ou mais objetos de estudo. Quando se fala, por exemplo, em Literatura Comparada, procedem-se comparações feitas em caráter especial para se “verificar a filiação de uma obra ou de um autor a obras e autores estrangeiros, ou de um momento literário, ou da literatura interna de um país a momentos literários ou a literaturas de outros países” (SILVEIRA, 1964, p. 15). Isto é, estamos falando de uma forma de crítica literária que *compara* não pelo procedimento em si, mas que usa de todo um aparato analítico e interpretativo para observar os campos de trabalho metodológicos afins a determinadas obras, autores e momentos literários. Assim, a

comparação torna-se um meio e não um fim, para se alcançar uma observação profunda da obra de arte (CARVALHAL, 1992, p. 7).

A Literatura Comparada surgiu, na verdade, de uma necessidade urgente de se “compreender que nenhuma literatura se forma, que nenhuma obra individual se cristaliza, sem complexas, profundas e múltiplas influências estranhas” (SILVEIRA, 1964, p. 17-18). E isso não deslegitima nenhuma produção literária de determinada nação, muito pelo contrário, dá-lhe capacidade madura de perceber o diálogo inevitável que existe dentro da obra de arte, para, conseqüentemente, desmistificar a visão reducionista de uma ideologia colonizadora mesmo dentro da Literatura, onde haveria os colonizados e herdeiros pobres das clássicas e remotas linhagens literárias, e, por isso, muitas vezes, imitadores delas (CARVALHAL, 1992, p. 76).

Tendo surgido como uma espécie de contrapartida para os estudos das literaturas nacionais, cujo âmbito se restringia à produção de uma nação, ou quando muito ao de um idioma, tomado como referência da produção de uma ou mais nações, a Literatura Comparada porta, desde sua fase inicial de configuração como disciplina acadêmica, uma transversalidade que a conduz não só além das fronteiras nacionais e idiomáticas, mas também interdisciplinares, rompendo frequentemente com as barreiras entre as disciplinas e pondo em xeque a compartimentação do saber, que dominou as instituições de ensino no Ocidente, sobretudo a partir do Iluminismo. (COUTINHO, 2011, p. 21).

Muito se fizeram e muito se fazem comparações entre autores e teóricos de uma dada época, no tocante de que suas ideias conversam entre si, como se tivessem verdadeiramente participado de uma reunião juntos e discutido seus assuntos mais caros. Não se está falando aqui de movimentos artísticos motivados por grupos filosóficos, políticos e revolucionários que realmente se reuniam (e ainda se reúnem), e criavam suas vanguardas, ideais críticos, técnicos e inspirativos, está se referindo a sujeitos que, ao que tudo indica, nunca se encontraram, nunca talvez se leram ou chegaram a discutir algo juntos.

Há quem proponha a explicação desse emaranhado de teorias e pensamentos, que se presentificam numa dada época, e que provocam tendências, como produto de um inconsciente coletivo, de onde se fazem surgir grandes novidades teóricas, novas ideologias, novas formas de crítica; há quem coloque como um canal de fertilização de ideias que vão passando de culturas a outras culturas e de nações a outras nações, em um período curto ou mediano de tempo, e que vão se interpenetrando pelas influências de estudo nos quais os especialistas vão adentrando e passando adiante. Ao todo, o importante é que muito pouco ou quase nada se atribuiu a esse acontecimento a premissa de uma simples causalidade ou

coincidência entre pares: isto seria fazer dos próprios estudos comparativos uma manobra forçada de diálogos.

Os estudos literários comparados não estão apenas a serviço das literaturas nacionais, pois o comparativismo deve colaborar decisivamente para uma história das formas literárias, para o traçado de sua evolução, situando crítica e historicamente os fenômenos literários.

Desse modo, a investigação das hipóteses intertextuais, o exame dos modos de absorção ou transformação (como um texto ou um sistema incorpora elementos alheios ou os rejeita), permite que se observem os processos de assimilação criativa dos elementos, favorecendo não só o conhecimento da peculiaridade de cada texto, mas também o entendimento dos processos de produção literária. Entendido assim, o estudo comparado de literatura deixa de resumir-se em paralelismos binários movidos somente por um 'ar de parença' entre os elementos, mas compara com a finalidade de interpretar questões mais gerais das quais as obras ou procedimentos literários são manifestações concretas. Daí a necessidade de articular a investigação comparativista com o social, o político, o cultural, em suma, com a História num sentido abrangente.

Em síntese, o comparativismo deixa de ser visto apenas como o confronto entre obras ou autores. Também não se restringe à perseguição de uma imagem, de um tema, de um verso, de um fragmento, ou à análise da imagem-miragem que uma literatura faz de outras. Paralelamente a estudos como esses, que chegam a bom término com o reforço teórico-crítico indispensável, a literatura comparada ambiciona um alcance ainda maior, que é o de contribuir para a elucidação de questões literárias que exijam perspectivas amplas. Assim, a investigação de um mesmo problema em diferentes contextos literários permite que se ampliem os horizontes do conhecimento estético ao mesmo tempo que, pela análise contrastiva, favorece a visão crítica das literaturas nacionais. (CARVALHAL, 1992, p. 85-86).

Uma pergunta, conseqüentemente, é eleita dentro dessa discussão: as teorias e ideias que surgem em determinada época acompanham as necessidades culturais e sociais do período histórico em que estão inseridas?

René Wellek, crítico literário e professor ligado ao Círculo Linguístico de Praga, no II Congresso da Associação Internacional de Literatura Comparada, em 1958, no que tange notadamente à arte literária, pronuncia uma conferência sobre a polêmica crise da Literatura Comparada, ou dos também chamados Estudos Literários Comparados, que responde a essa pergunta. Essa crise a que ele se refere se trata de uma nova concepção para a época do que justamente significava comparar dentro da estética artística. Segundo ele, já não cabia mais fazer estudos comparativos de acordo com a fundamentação historicista e positivista do modelo dos estudos de comparação tradicional, isto é, os métodos e objetos de comparação progressivamente iriam mudar segundo as próprias necessidades da teoria literária, dos estudos de tradução, aumentando ainda mais o campo para os estudos de comparação intranacionais e internacionais. Neste sentido, vê-se que o estudo da arte tem sua grande importância na relação que lhe é inevitável com os processos culturais, históricos e sociais de suas diferentes épocas e necessidades.

O texto lido por Wellek no Congresso intitulava-se “A crise da Literatura Comparada”, e sua principal assertiva era a de que o *comparativismo* tinha se tornado uma “represa estagnada”, pois, segundo ele: “sobrecarregaram a literatura comparada com uma metodologia obsoleta e sobre ela deitaram a mão mortal do factualismo, do cientismo e do relativismo histórico do século XIX” (WELLEK, s.d., p. 244 *apud* CARVALHAL, 1992, p. 35). É como se a Literatura Comparada, em outras palavras, tivesse se reduzido à análise de fragmentos, sem ter dado a possibilidade ao comparatista de trabalhar estes fragmentos relacionados a um todo mais global e significativo, obrigando-o a enveredar apenas pelos tradicionais estudos das fontes e influências, causas e feitos, sem jamais alcançar a análise da obra em sua totalidade, sempre observando-a ou apenas sob seus aspectos intraliterários ou apenas sob seus aspectos extraliterários, nunca ambos em comunhão (CARVALHAL, 1992, p. 35).

Wellek também criticava os estéreis paralelismos feitos tradicionalmente pelos comparatistas quando tinham como objetivo de suas análises críticas puramente a caça às semelhanças entre obras, autores e momentos literários, sem se centrar nos seus textos e nos dados externos a eles. Ou seja, para ele, os pontos fracos das propostas comparatistas clássicas eram o exagerado determinismo causal, a ênfase em fatores extraliterários, a análise dos contatos sem atentar para os textos em si mesmos e o binarismo reducionista. Acreditava, pois, que a Literatura Comparada, sendo uma atividade de cunho crítico, não necessitava excluir o histórico, mas não precisava cair no historicismo, e deveria saber lidar amplamente com dados literários e extraliterários em conjunto para, assim, poder dar à crítica literária, à historiografia literária e à teoria literária uma base fundamental de estudo (CARVALHAL, 1992, p. 36-39).

Sandra Nitrini, no seu livro *Literatura Comparada: História, Teoria e Crítica*, nos mostra todo o discurso feito por Wellek e sintetiza as ideias dele com o seguinte excerto:

Para ele, a literatura comparada tinha-se limitado, até então, a estudar mecanicamente as fontes e as influências, as relações de fato, a fortuna, a reputação ou a acolhida reservada a um escritor ou a uma obra e as causas e conseqüências deterministas das produções literárias, sem nunca se ter preocupado em desvendar o que tais relações supõem ou poderiam mostrar no âmbito de um fenômeno literário mais geral, a não ser mostrar o fato de quem um escritor leu ou conheceu outro escritor. O que não tem sentido para quem concebe as obras de arte não são como somas de fontes e influências, mas como ‘conjuntos em que a matéria-prima vinda de outro lugar deixa de ser matéria inerte e passa a ser assimilada numa nova estrutura’<sup>1</sup>. (NITRINI, 1997, p. 34).

<sup>1</sup> WELLEK, R. “A crise da Literatura Comparada”. Trad. De Maria Lúcia Rocha-Coutinho. In.: COUTINHO, F. E. & CARVALHAL, T. F. (orgs.). *Literatura Comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro, Rocco, p. 109.

Em pesquisa aprofundada sobre as várias correntes de pensamento dos Estudos Literários Comparados ou da chamada Literatura Comparada, Nitrini (1997) elenca, entre as mais consistentes produções bibliográficas dos anos 80, uma coincidentemente advinda do Leste Europeu: a do tcheco Dionys Durisin. Este estudioso elaborou, à sua época, uma teoria do comparatismo a qual tratava, no processo das relações interliterárias, do papel determinante da literatura receptora e da concepção das “afinidades tipológicas”, como fatores responsáveis pela esfera “genético-contatual”. Para Durisin, em outras palavras, o objetivo principal da Literatura Comparada é a compreensão da essência tipológica e genética do fenômeno literário, isto é, o jogo de combinações dos constituintes estéticos, das finalidades, dos autores, das escolas literárias, dos gêneros, dos estilos e das leis internas e externas que caracterizam o fenômeno literário como um fenômeno concreto da História e ao mesmo tempo como um fenômeno geral (NITRINI, 1997, p. 89-90).

Durisin não considera a Literatura Comparada como uma disciplina acadêmica específica, mas como procedimentos de trabalho de pesquisa com metodologias que abarcam organicamente a história literária e nela estabelecem relações (NITRINI, 1997, p. 90). As afinidades tipológicas suscitadas nas pesquisas podem ser feitas, desta maneira, entre literaturas de países diferentes, entre escritores e pessoas de letras, entre estudos crítico-literários e histórico-literários e, na prática, abordam a análise e interpretação do fenômeno interliterário entre emissor e receptor. Esse fenômeno, curiosamente, dá-se pelas *relações de contato*, que podem ser atribuídas ao conhecimento de um autor por outro, a fatores ideológicos sociais e psicológicos afins a uma época em diferentes lugares, como também a uma combinação de diferentes fatores que determinam as analogias genéticas (relacionadas às leis internas de obras, ideias e pensamentos) presentes nesses diálogos interliterários.

Para Durisin, o total conhecimento do fenômeno literário, vale dizer, a revelação de seus traços gerais e específicos, demanda seu estudo num contexto específico. Os vários constituintes da obra literária devem ser examinados no contexto da produção do autor, escola, gênero, tendência e literatura nacional. Esta, por sua vez, dentro de um certo grupo de literaturas; e estas, com a literatura mundial. Em outras palavras, tal aproximação conta com a existência de comunidades interliterárias específicas. Portanto, suas ideias, como as de agrupar literaturas nacionais, sempre têm uma natureza provisória. [...]

A variabilidade de coexistência interliterária não permite que se fixem normas, mas determina que se chame a atenção para o fato de que tanto para o conhecimento do fenômeno geral quanto para o conhecimento dos traços do fenômeno literário particular não basta dispor do contexto da literatura nacional como ponto de partida para se atingir a literatura mundial. Entre esses dois polos há graus intermediários, cuja objetividade jaz na progressão graduada do processo de conhecimento e é ao mesmo tempo dada pelo material atual. Sem os laços intermediários entre a obra e a literatura mundial, a saber, autor, grupo literário, tendências, escolas, literaturas nacionais, comunidades interliterárias, não se pode adquirir um conhecimento

universal do fenômeno literário nem tampouco compreender a literatura mundial. (NITRINI, 1997, p. 103-104).

Baseada nessas discussões, esta tese tem como prerrogativa estabelecer um estudo comparativo dentro da área da Literatura, advindo da observação das ideias e teorias de duas figuras importantes de duas diferentes nações e culturas: Mikhail Bakhtin, teórico russo, e Autran Dourado, romancista e ensaísta brasileiro. Ambos de grande importância na história das suas nações e na literatura mundial, parecem conversar entre si em alguns aspectos tratados em seus textos e possuem arcabouços históricos e culturais que validam tal diálogo. Este conúbio foi o ponto de partida para perceber como determinadas teorias e pensamentos convergem numa mesma época, ou numa época aproximada, em diferentes lugares do mundo, com situações parecidas e também diferentes.

Entretanto, antes de iniciarmos as análises entre esses dois autores, há que se levar em consideração o fato de que esta é uma tese construída e pensada no Brasil, sob a influência, é claro, também de teóricos e pensadores europeus, mas de qualquer forma ainda carregada da ousadia de unir um escritor brasileiro das Minas Gerais – tantas vezes esquecido em meio aos estudos literários, ou quase nunca visitado em suas críticas e ensaios sobre Literatura, mas mesmo assim muito engenhoso e importante – com um reconhecido pensador russo, estudado hoje nas grandes escolas e universidades.

O que se pretende aqui é justamente não fazer o estudo comparativo da forma como Wellek criticava – sob o efeito de estereis paralelismos –, para que não se crie o velho *apartheid* entre a hegemonia gigante colonizadora dos ventos teóricos da Europa contra a (muitas vezes) rebaixada condição da colonizada criação e produção da América. Mais que uma comparação – em se pensando no sentido muitas vezes estrito e estilístico da palavra –, ligar Bakhtin a Autran ou Autran a Bakhtin é um ato de reflexão dialógica, e de reflexão dialógica crítica. O uso do termo Literatura Comparada fica a cargo da própria teoria e sua metodologia, que, depois de tantas reviravoltas, adquiriu novas roupagens e formas de ser e mesmo assim não mudou seu nome, porquanto a necessidade estava, na verdade, em ressignificá-lo.

Ao se fazer, por conseguinte, Literatura Comparada entre um russo e um brasileiro, é preciso antes de tudo pensar como esse caminho pode ser estabelecido numa tradição colonialista que vê o primeiro sempre como influenciador e o segundo sempre como influenciado. A relação sujeito-objeto entre Leste Europeu e América do Sul, no caso Rússia e

Brasil, perpassa um processo de recepção das teorias o qual precisa ser observado<sup>2</sup>. Nesse sentido, a Literatura Comparada que se deseja fazer nesta tese também abarca em parte a visão da Estética da Recepção, uma vez que é necessário pensar como Atran recebeu Bakhtin e que influências isso suscitou na sua Literatura e ensaios sobre a sua poética, e dentro deste percurso, por conseguinte, poder se estabelecer uma análise comparativa, de forma que Atran, o brasileiro muitas vezes esquecido, não seja apagado pelo renomado Bakhtin teórico. Ou seja, é preciso dar voz a Atran tanto quanto se dá voz a Bakhtin, obviamente estabelecendo suas diferenças, mas, antes de tudo, elencando suas potencialidades, e, desta forma, destituindo qualquer pretensa primazia do suposto dominante pelo suposto dominado.

Em livro de ensaios e artigos, Manuela Ribeiro Sanches organiza um compêndio sobre Antropologia, Arte, Literatura e História na Pós-Colonialidade, intitulado como *Deslocalizar a "Europa"* (2005), o qual nos faz pensar sobre essa antiga massa de manobra da Europa sobre praticamente todo o Ocidente, como uma cultura que engoliu com seus pensamentos e ações tantas outras culturas, e as rebaixou com seu processo de colonização. No artigo "Reconsiderando a teoria itinerante", que inicia o livro, Edward W. Said já nos apresenta uma interessante abordagem das viagens feitas por uma teoria, afirmando que não é só o momento histórico que importa no surgimento e na propagação de uma teoria, mas também sua geografia, isto é, o lugar de onde se iniciou e para onde há de plantar suas sementes e frutificar. Essa tensão entre o lugar da produção e o lugar da recepção traz à tona a ideia de como as teorias são inevitavelmente transformadas pelo lugar da sua recepção, recusando, portanto, um ponto de vista onisciente e totalizante da parte que a produziu sobre a parte que a irá ler e assimilar. Segundo Said, esse processo gera, na verdade, toda uma influência recíproca que propaga a teoria para direções múltiplas e que em nada pode silenciar a subjetividade e a narrativa de quem está no lugar de receptor dela, posto que há uma nova abordagem pós-colonial que questiona quaisquer certezas epistemológicas e quaisquer metodologias disciplinares, impedindo a violência colonial que o eurocentrismo impôs por séculos (SAID, 2005, p. 8).

---

<sup>2</sup> Apesar de inicialmente se pensar que Mikhail Bakhtin, pelo seu renome, teria escrito em uma Rússia poderosa e com força colonizadora, isso é um engano, porque, como veremos mais à frente, seus textos datam originalmente de 1920 a 1940, época em que a Rússia, já tornada União Soviética, ainda era vista como periférica. Quando colocamos no texto sobre a possível influência hegemônica da teoria que saiu da Europa e foi para a América, estamos falando aqui de um Bakhtin já republicado e já traduzido do russo para o francês inicialmente na década de 1960. Isto é, Mikhail Bakhtin e Atran Dourado iniciaram ambos sua carreira vivendo em países periféricos.

Isto é, trazendo para o procedimento de comparação e recepção que formaremos entre Bakhtin e Autran, não é desejável estabelecer um processo de reificação do russo para com o brasileiro: é preciso, na verdade, quebrar essa condição tão faticamente difundida nas análises, fazendo com que a história do certa vez colonizado pela hegemonia europeia não seja saqueada mais uma vez e perca sua voz. Nesse sentido, é preciso “deslocalizar” a Europa, como propõe o compêndio organizado por Sanches, tirá-la desse lugar de sempre e única porta-voz das teorias, para que as teorias, críticas e produções brasileiras – no caso mais específico, as brasileiras de Autran – também sejam vistas como grandes e importantes.

O trabalho da teoria, da crítica, desmistificação, desconsagração e descentralização, praticado por estes autores, nunca está concluído. O objetivo da teoria é assim o de viajar, indo para além dos seus limites, emigrar, permanecer em certo sentido no exílio. (SAID, 2005, p. 41).

Outro importante pensamento acerca desta desmistificação do poder hegemônico da teoria europeia sobre outras teorias de países que foram colonizados está no livro *Epistemologias do Sul* (2009), sob a organização de Maria Paula Meneses e Boaventura de Sousa Santos, no qual os autores citados fazem um interessante estudo sobre a potência das teorias e ciências forjadas e amadurecidas nos países colonizados, ditos os países do Sul, pós era colonial. No artigo “Colonialidade do poder e classificação social”, por exemplo, Aníbal Quijano afirma como “a longo prazo, em todo o mundo eurocentrado, foi-se impondo a hegemonia do modo eurocêntrico de percepção e produção de conhecimento e numa parte muito ampla da população mundial o próprio imaginário foi, demonstradamente, colonizado” (QUIJANO, 2009, p. 112). Isso nos faz imaginar como a chamada Modernidade, construída desde os padrões formais do Iluminismo, que considerava o povo europeu uma espécie humana mais avançada, racional e civilizada, construiu todo um arcabouço eurocêntrico de relações entre dominantes e dominados. Desde o século XVII, principalmente, como nos diz Quijano, formou-se todo um aparato de conhecimento que desse conta das necessidades cognitivas do capitalismo e sua eurocentração. Descartes, Spinoza, Locke e Newton, por exemplo, traduziram toda essa racionalidade capital com suas teorias e esse conhecimento deu início ao controle colonial europeu, instituindo sua cultura como a mais válida e verdadeira e se tornando o emblema da modernidade (*ibidem*, p. 74). Esse processo de *colonialidade*<sup>3</sup> do

---

<sup>3</sup> Aníbal Quijano explica a diferença entre *colonialismo* e *colonialidade*. *Colonialismo* é o processo de dominação e exploração política, de recursos e de trabalho de uma população em relação à outra, enquanto *Colonialidade* é a imposição de uma classificação racial/étnica de uma população do mundo dentro de um padrão de poder, dividindo-a em escalas sociais de dominador e dominado, as quais não necessariamente estão ligadas à questão histórica de determinado colonizador territorial com seu colonizado. (QUIJANO, 2009, p. 73).

poder do europeu dominante do capitalismo mundial abriu caminhos para aqueles países que foram educados sob a sua hegemonia a serem também reprodutores dela, como que marionetes nas mãos de seus senhores, fazendo tudo aquilo que lhe foi ensinado sem antes analisar e criticar. E tudo isso repercutiu não só em questões econômicas e políticas, mas consequentemente culturais e filosóficas, porque a subjetividade e seus produtos, tais como o conhecimento e a arte, são um meio de existência social que também podem controlar as relações sociais de poder, exploração, dominação e conflito, e, por conseguinte, rebaixar todo o conhecimento prévio de quem foi colonizado (*ibidem*, p. 76).

Todas essas considerações sobre o chamado eurocentrismo, até mesmo no que tange à produção de conhecimento, nos faz ter mais clareza sobre o lugar de onde estamos realizando a comparação entre Mikhail Bakhtin e Autran Dourado, para que possamos inclusive desmistificar a ideia de que aquilo que veio da Europa para o Brasil foi meramente reproduzido e não repensado.

É preciso ovacionar Bakhtin pelo seu legado teórico e por toda a salutar influência de seus tratados sobre Literatura, Cultura e Sociedade, mas essa incansável homenagem não pode apagar a importância e também grandiosa contribuição de Autran Dourado em relação a essas questões. A recepção de Bakhtin por Autran transforma Bakhtin e Autran ao mesmo tempo, ambos ganham: Bakhtin passa a ser lido de outra forma quando comentado por Autran, Autran passa a ser lido sob ampla perspectiva ao ser comparado com Bakhtin, nas afinidades metodológicas e filosóficas que possuem sobre os vários campos de que trataram. Em consequência, também, o que era conhecido em Bakhtin passa a ser melhor aplicado depois de estabelecermos as comparações entre ele e Autran, porque, enquanto Bakhtin é propriamente um pensador – da estética romanesca, por exemplo –, Autran é exímio praticador dela, também pensando nela e criticando-a. Perceberemos, no avançar da tese, que Autran, além de artista, é claramente mais crítico sobre criação literária que teórico de Literatura, em comparação a um Bakhtin que é profundamente teórico, mas que isso mesmo os une; porque, quando Autran faz crítica da sua própria obra e da Literatura e sua criação, é aí mesmo que ele é mais dialógico: na prática faz aquilo de que tanto interessava Bakhtin. Ambos conversam poeticamente e historicamente: Autran sobre aspectos que recebeu de Bakhtin, e analisou a ponto de transformar em arte – e, por isso mesmo, não na condição de um colonizado que apenas reproduziu o que lhe foi entregue; e Bakhtin sobre a própria proposta de sua teoria, que era a de perceber a Literatura como um dos maiores campos de abertura da sociedade e cultura. Tudo isso levou ambos a se conectarem.

Mikhail Bakhtin e Autran Dourado são escritores do século XX. Passaram pelas grandes revoluções dos estudos literários, e aprenderam a analisar a tradição por caminhos muito parecidos. Filosoficamente e historicamente, ambos comungavam de ideias advindas de situações reais nas suas vidas e na construção de sua sociedade, as quais foram muito importantes para suas produções.

Intrigantes questões podem ser levantadas ao se observar de imediato a relação entre algumas das ideias de Bakhtin e Autran: até que ponto ou de que forma um influenciou o outro? Se sim, como se estabeleceu essa influência? Da forma eurocêntrica entre cultura e conhecimento hegemônico de dominador e dominante, como já foi discutido?

De Autran a Bakhtin, é possível conseguir respostas diretas, contudo, em via contrária, não se pode ter os mesmos resultados. Mas tais perquirições não são as mais importantes – apesar de terem sido levadas em consideração também –, pois crédito maior está na travessia das comparações e reflexões dialógicas de suas ideias.

Os questionamentos acima dão conta de esclarecer, por exemplo, que, quando Autran começou a escrever, tanto seus romances quanto seus ensaios, Bakhtin já discutia sobre estética e literatura na antiga União Soviética e, apesar de não ter tido inicialmente posição de destaque, suas teorias já elevavam importantes críticas a respeito, por exemplo, da estética material. As obras teóricas de Bakhtin datam da década de 1920, 1930 e 1940 (época em que a União Soviética ainda era vista como periférica), mas só vão apresentar forte polêmica e repercussão com a sua redescoberta por estudiosos russos na década de 1960<sup>4</sup>, quando começaram a ser difundidas em outros países. Aproximadamente nessa mesma época, da década de 1950 para 1960, há o emergir de Autran no Brasil, quando suas obras passam a receber importantes prêmios nacionais. Pouco depois, logo que traduzido para outros idiomas, mas ainda na década de 1960, Autran passa a ser conhecido também em outros países.

Ou seja, ambos passaram a ter maior presença na história da Literatura em épocas muito próximas e, dessa forma, poderiam sim ter entrado em contato um com a produção do outro. Entretanto, com pesquisas feitas mais aprofundadamente, é perceptível que Bakhtin não

---

<sup>4</sup> É imprescindível relatar que nesta mesma época, mais especificamente no período que vai de 1956 a 1964, ocorria na União Soviética o chamado “Degelo”, momento político em que a censura e a repressão foram parcialmente relaxadas devido às políticas implementadas pelo novo líder soviético Nikita Khrushchev. Medidas como liberação de presos políticos detidos em campos de trabalho, alargamento dos contatos econômicos, culturais, educativos e artísticos, liberalização relativa da informação nos meios de comunicação, arte e cultura, bem como a supressão da censura em cima de certos livros nacionais e estrangeiros proporcionaram um processo de transformação e reforma na sociedade soviética há muito relegada a um regime totalitário. Esse relaxamento sem sombra de dúvida favoreceu a revisitação, releitura e publicação da obra de Mikhail Bakhtin na década de 1960, assim como sua divulgação em outros países, principalmente na França, que, de início, realizou sua tradução (ainda que meio influenciada pelo estruturalismo vigente no país).

relata em nenhum momento, pelo menos de forma direta e explícita, qualquer influência ou leitura de algum autor brasileiro ou de algum ensaio e teoria com que tenha entrado em contato; em contrapartida, Autran cita em alguns momentos o próprio Bakhtin em seus ensaios; observam-se algumas influências diretas e explícitas, ou pelo menos citações, do teórico russo em suas reflexões sobre linguagem e literatura. Não se pode afirmar, é claro, que Bakhtin tenha sido a maior e mais forte base de estudos e leituras de Autran, até mesmo porque, como dito, aparecem em seus escritos algumas citações ao mesmo, mas é possível perceber uma proximidade em seus discursos e em suas ideias, à época em que viveram e com as discussões literárias mundiais a que se sujeitaram, e essa questão é a que mais importa para esta tese.

Se nos perguntarmos como Autran leu Bakhtin (já que o inverso não ocorreu), podemos entender isto como a ação de um romancista e ensaísta sobre literatura atento às novidades teóricas de sua época, ou pelo menos atento às que mundialmente estavam se tornando mais discutidas. O mais interessante é notar um Autran iniciado em determinadas vertentes críticas sobre a literatura, muito afins ao que Bakhtin propunha, antes mesmo deste ter sido difundido em outros países – como exemplo, a leitura de Ernst Cassirer, que Autran diz ter lido e que faz parte das leituras e influências de Bakhtin também. Agora, saber quando isso exatamente ocorreu, ou como Autran minuciosamente chegou à teoria de Bakhtin, e como ele a introjetou aos seus pensamentos sobre Literatura, é, talvez, entrar em uma especulação desnecessária para este trabalho. Aqui o que interessa é analisar as convergências de ideias entre dois sujeitos de importante monta na história da literatura, não só de suas nações, mas da literatura mundial. Se ambos fizeram parte de um inconsciente coletivo dentro das tendências de discussões sobre literatura na época, ou se ambos foram “discípulos” de um momento teórico literário afim na história mundial, ou mesmo se o fato de um citar o outro em seus trabalhos os fazem obrigatoriamente ter afinidades concretas, isso só saberemos ao concluir esta tese, ou talvez percebamos que tais questões não são, como já dito, as mais valorosas no estudo comparatista e reflexivo que está sendo problematizado.

Outro aspecto peculiar que precisa ser levado em conta é que o Bakhtin com o qual Autran teve contato é o Bakhtin que havia escrito sobre polifonia e dialogismo no início do século XX, em momentos de Revolução Russa. Esse mesmo Bakhtin só vai ser lido no Brasil na década de 1960, com os ventos de uma ditadura que começava a se mostrar, e através de uma tradução francesa. Todos esses aspectos históricos de recepção e comunhão das ideias e teorias são importantes para a comparação a ser estabelecida entre eles.

Dentro dos estudos comparatistas, as teorias muitas vezes se tornam espelhos contíguos umas das outras: se interpenetram, dialogam, se contestam, e essas imbricações convergentes ou divergentes acabam como reflexos e espelhamentos que levam a um propósito maior, o propósito de verem-se, descobrirem-se uma através da outra. De forma muito produtiva, AuTRAN provou e gostou da teoria de Bakhtin – comprova-se isso pelas várias referências que o autor brasileiro faz ao teórico russo –, e suas proximidades revelam-se nitidamente no que se refere à relação entre Literatura e Cultura. Ambos defendem a ideia de uma estética literária que caminha em comunhão com a História e a Cultura de seu tempo, não como uma produção unicamente mimética e representativa dos acontecimentos, fatos e atos de uma sociedade em seu espaço e tempo determinados, sobretudo como uma inevitável influência na matéria arquitetônica da obra como um todo.

Para Bakhtin, o mundo da cultura e o mundo da vida adquirem justamente um plano unitário singular capaz de refletir essas duas direções e responsabilidades quando ocorre pura e simplesmente o ato estético, e, para ele, não há significado estético fora da comunicação social, porque a obra de arte refrata o conjunto do horizonte ideológico do qual ela própria faz parte, ou seja, fazer arte é também um ato cultural, social, é um evento histórico, que conversa com múltiplas séries de ideologias extrínsecas e intrínsecas a ela.

A atividade estética não cria uma realidade inteiramente nova. Diferentemente do conhecimento e do ato, que criam a natureza e a humanidade social, a arte celebra, orna, evoca essa realidade preexistente do conhecimento e do ato – a natureza e a humanidade social –, enriquece-as e completa-as, e sobretudo ela cria a unidade concreta e intuitiva desses dois mundos, coloca o homem na natureza, compreendida como seu ambiente estético, humaniza a natureza e naturaliza o homem. (BAKHTIN, 2014, p. 33).

Para AuTRAN Dourado, a língua brasileira (material de sua produção), os costumes mineiros de sua época e de épocas passadas, relatados na literatura lida por ele, o brasileiro e suas relações e influências com o estrangeiro, e a vida humana cotidiana com suas únicas experiências, relatadas na realidade literária com a qual teve contato, são as marcas principais da sua produção artística como escritor, fazem parte da estrutura da sua obra, são matérias da carpintaria de seus romances, novelas e ensaios.

O Brasil cultivava vários mitos, entre eles o do escritor ignorante. Numa dessas minhas peregrinações por faculdade e colégios, um aluno me perguntou se eu achava que a cultura atrapalha o romancista. Fiquei muito impressionado com a pergunta e não sei mais o que respondi.

Eu procurei sempre pensar a minha obra. Não somente pensar os grandes problemas do homem através dos meus romances, mas pensar e repensar a minha própria obra, analisá-la e mostrar como eu a concebo e faço. [...]

[...] Eu sou fruto da língua e da linguagem, tanto que sem a linguagem não consigo conceber, não consigo escrever. A minha pátria é a minha língua, sem ela sou um desgarrado. (DOURADO *apud* SOUZA, 1996a, p. 41-48).

Outro paralelo significativo que se pode encontrar nas pontes teóricas e de ideias entre Mikhail Bakhtin e Autran Dourado é a consciência de que uma literatura que leva em consideração a cultura, a História e o tempo em que está inserida modifica substancialmente as intenções semântico-culturais e expressivas de uma sociedade, direcionando os discursos humanos para novos destinos, mais múltiplos e heterogêneos. A descentralização da atividade estética de uma univocidade, de um cânone dominante e monossistemático, motivada por esse pensamento dentro do qual Bakhtin e Autran parecem conversar, traz um terreno fértil para a construção da obra de arte e promove à cultura uma mais abrangente percepção de suas interações, limites e características em relação a outras culturas. Bakhtin defende a desintegração, mesmo caótica e conturbada, dos segmentos fechados, das castas e classes incubadas em seus núcleos interiormente estáveis, para serem retirados de seu equilíbrio interior e de sua autossuficiência e poderem se desenvolver em um terreno social mais eficaz; da mesma forma, a atividade estética deve se libertar e procurar essa diversidade. Autran, apesar de relatar seu apreço pelo Brasil e pela língua brasileira, foi leitor assíduo de grandes autores e teóricos estrangeiros, leu clássicos e contemporâneos, criticou fortemente a realidade histórico-político-social do seu povo e do mundo, bem como a realidade literária com a qual convivia na sua produção, e defendeu a descanonização da escrita e da atividade artística, as quais, segundo ele, deveriam conversar com os antigos e com os novos.

Há de se perceber até aqui a preocupação que Bakhtin e Autran tinham acerca de como a Literatura e a atividade estética possuem uma relação intrínseca com as práticas sociais, porquanto elas mesmas fazem parte dessas práticas. Ambos estimavam um pensamento teórico bifronte: naturalmente interessado na sua arquitetura e estrutura, mas ao mesmo tempo voltado para a História, cultura e tempo em que estava inserido.

Fazer Literatura torna-se, portanto, para eles, uma prática social, bem como estudá-la e analisá-la, uma vez que ambas as atividades ensejam a abertura da expressividade e da consciência multi e heterodiscursiva nas quais uma cultura se encontra. A atividade estética, em todas as suas nuances, talvez seja um dos únicos meios de o homem ver a realidade que o permeia ser encarada por outros vieses, por outros pontos de vista, não sendo representada fidedignamente, mas sendo reinventada, reelaborada, re-conhecida.

Uma das convergências mais diretas e explícitas entre Bakhtin e Autran é a “crença” em um chamado “tempo grande da literatura”. Isso vale da ideia de que uma obra literária

nunca é sozinha, original e autossuficiente: atrás dela sempre estão as pequenas e grandes genialidades e invenções do passado histórico e cultural da sua nação e do mundo, como se a Literatura toda talvez não passasse de umas poucas dúzias de livros, que são escritos e reescritos, geração após geração, sem cessar, reinventados, reestruturados (DOURADO *apud* SOUZA, 1996a, p. 43). Uma obra prima, segundo Bakhtin, leva séculos para ser produzida, justamente porque aquele que a arquitetou recebeu influências diversas de grandes clássicos e de todo um passado artístico rico. Essas influências, por sua vez – diz Autran –, podem ser dos autores da literatura universal até os autores que escreveram na mesma língua antes dele, imbuídos em uma atmosfera criativa que beira certa hereditariedade artística, como que dentro de um processo diacrônico.

Como premissa para uma pesquisa dentro dos Estudos Literários Comparados, é natural que, no permear do discurso textual, vá se estabelecendo um canal verbossemântico de termos que procuram aproximar os dois objetos de trabalho da tese. Foi mostrado até então como Mikhail Bakhtin e Autran Dourado são pares no que tange à discussão sobre Atividade Estética/Literatura e Cultura, sobre Atividade Estética/Literatura e Práticas Sociais e sobre o tempo grande da literatura, mas estes aspectos comparativos são apenas iniciais para estabelecermos uma maior ponte entre o teórico russo e o romancista e ensaísta brasileiro. O montante maior, a problemática mais crucial desta tese tratará das convergências entre os pensamentos e ideias que ambos possuem acerca do gênero romance, um dos gêneros mais discutidos dentro da Literatura.

Todavia, para não deixar as premissas iniciais, ditas anteriormente, como meras discussões introdutórias das comparações entre os autores, o romance possui importância fundamental, para Bakhtin e Autran, na atividade estética literária, justamente porque é o gênero que por si só já carrega consigo essa relação intrínseca entre Literatura e Cultura, entre Literatura e Práticas Sociais, e Literatura e outros discursos, dentro das grandes influências do tempo e história da Literatura, entre várias culturas e línguas: sua hibridez é em essência pluridiscursiva e plurilíngue. Por tudo isso também, é o romance um dos grandes divisores de águas da descanonização da língua e da linguagem na produção artística. Esse gênero sempre trouxe grandes polêmicas dentro da teoria literária; e o que Bakhtin trouxe com a sua teoria e Autran trouxe com seus ensaios e, principalmente, com sua prática, vem consumir o olhar que depositaremos sobre ele.

O romance tornou-se o principal personagem do drama da evolução literária na era moderna precisamente porque, melhor que todos, é ele que expressa as tendências evolutivas do novo mundo, ele é, por isso, o único gênero nascido naquele mundo e

em tudo semelhante a ele. O romance antecipou muito, e ainda antecipa, a futura evolução de toda literatura. (BAKHTIN, 2014, p. 400).

A partir do romance a duas vozes, o silêncio e o espaço em branco passam a significar e a dizer. O romance vem a ser uma composição de cheios e vazios expressivos. O autor se dispensa de narrar todos os fatos. É o romancista moderno, orquestrador. O romance é como que um poema sinfônico polifônico. Quem invocar aqui o nome de Bakhtin (sobretudo o seu livro *A poética de Dostoiévski*) não estaremos cometendo nenhum pecado. (DOURADO, 1987a, p. 7).

Diante do que significa o gênero romance para Bakhtin e Autran, e dentro da tônica de comparações apreendidas acerca do matiz de Literatura e Cultura a que ambos se reportam, a tese caminhará pelas falas dos dois autores em seus principais escritos sobre tais temáticas, dando maior ênfase aos olhares sobre a poética de romance, sobre como pensam a respeito da arquitetura que baseia a atividade estética deste gênero específico. No meio dos capítulos, serão feitas análises de variados romances de Autran Dourado, corroborando as afinidades teóricas de construção da poética existentes entre ele e Mikhail Bakhtin.

Os principais textos e livros de Autran Dourado ou sobre o autor os quais foram utilizados para dar partida à pesquisa foram os seguintes: *Uma poética de romance: matéria de carpintaria* (1976), *O meu mestre imaginário* (1982), *Suplementos literários de Minas Gerais* (de 1967 a 1991, com publicações de sua autoria e sobre sua autoria nos vários momentos em que trabalhou como jornalista ou crítico literário e comentador), *Autran Dourado* (1996, com organização de Eneida Maria de Souza, grande estudiosa do autor; neste livro se encontra um depoimento do autor proferido à organizadora do livro) e *Breve manual de estilo e romance* (2003).

Já no que refere a Mikhail Bakhtin, a pesquisa foi feita nas suas principais e mais significativas obras em que trata da questão da Literatura e do gênero romance: *Problemas da poética de Dostoiévski* (1963), *Estética da criação verbal* (1963)<sup>5</sup>, *Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance* (1975), *Para uma filosofia do ato* (1986). As datas entre parênteses não indicam o original em russo, mas a publicação depois do reconhecimento dos escritos de Bakhtin após a década de 1960. Os originais em russo datam das décadas de 1920 a 1940, mas com datas imprecisas.

---

<sup>5</sup> Na sexta edição de “Estética da criação verbal”, do ano de 2011, com tradução de Paulo Bezerra, pela Editora Martins Fontes, foram acrescentados outros textos de Bakhtin, nos quais foram também feitas pesquisas para esta tese. São eles “Arte e responsabilidade”, “A respeito de problemas a obra de Dostoiévski”, “O romance de educação e sua importância na história do Realismo”, “Os gêneros do discurso”, “O problema do texto na linguística, na filologia e em outras ciências humanas”, “Reformulação do livro sobre Dostoiévski”, “Os estudos literários hoje”, “Apontamentos de 1970 – 1971”, “Metodologia das ciências humanas” e “Conferências sobre história da literatura russa”. Esses textos datam desde a época em que Bakhtin concluiu seus estudos na Universidade de Petersburgo até os anos próximos ao seu falecimento.

A partir do que foi lido nesses livros, textos e ensaios é que foi possível criar um panorama de estudos sobre a poética de romance, o qual será desencadeado no perpassar de cada um dos capítulos da tese. Serão, ao todo, cinco capítulos, cada um destinado a uma discussão específica do gênero ou sobre o gênero.

O primeiro capítulo tratará das convergências entre os autores quando das suas falas acerca da obra de arte literária, da realidade na Literatura e das críticas à estética material, à estilística tradicional (marcadas principalmente pelos métodos estruturalistas e formalistas) e ao sociologismo vulgar, que muitas vezes relegaram a obra literária à sua questão puramente linguística (material) ou puramente conteudística.

O segundo capítulo, seguidamente, mostrará como Bakhtin e Autran pensam a respeito especificamente do gênero romance, suas peculiares características e suas contribuições para a evolução da literatura universal.

O terceiro capítulo, por sua vez, explorará os estudos da autoria na literatura e no romance, forte aspecto trabalhado em comum tanto pelo teórico russo quanto pelo romancista/ensaísta brasileiro.

O quarto capítulo, continuamente, tratará dos estratos do espaço e do tempo a que se dedicam constantemente Bakhtin e Autran quando se referem à produção artística literária.

O quinto e último capítulo, por fim, abordará o estrato romanescos da personagem, figura importante dentro da composição artística literária e sobre a qual Bakhtin e Autran relatam em muitos momentos de seus escritos.

Ademais, como forma de conversar com a tese usando a arte da fotografia – que também é um valioso objeto dialógico de denúncia, influência e responsividade da cultura por meio da estética e da técnica artística –, serão postas, antes de cada capítulo, fotos tiradas por alguns fotógrafos profissionais e amadores, todas com total permissão destes. As fotografias coincidentemente se relacionaram com as ideias centrais das tramas dos romances de Autran Dourado, por isso foram tonalizadas em escala de cinza ou preto e branco para se conectarem melhor com o objeto estético da decadência e da ruína com o qual trabalha o autor em suas obras. Acabaram por receber homonimamente os títulos dos romances do autor brasileiro, em uma busca de fazê-las conversar com sua obra romanescas, e seguem a listagem abaixo relacionada:

Fotografia 1 – *Um artista aprendiz*, do produtor e diretor de cinema, profissional do Audiovisual, e fotógrafo potiguar Júlio César Castro Soares Carvalho, mais conhecido como Júlio Castro. A foto foi tirada em 2019 no município de São Gonçalo do Amarante, na Grande

Natal, no Estado do Rio Grande do Norte, e retrata Catarina, uma personagem da manifestação popular do Boi Calemba Pintadinho;

Fotografia 2 – *Os sinos da agonia*, do doutor em Sociologia e fotógrafo amador curitibano Ramon José Gusso. A foto foi tirada em 2009 no cemitério da Igreja de São Miguel Arcanjo, a qual fica na Serra do Tigre, na cidade de Mallet, centro sul do Estado do Paraná, e foi construída por imigrantes ucranianos entre 1889 e 1903;

Fotografia 3 – *A barca dos homens*, do jornalista, educador social, fotógrafo e designer brasileiro Webert da Cruz Elias. A foto foi tirada em 2019 na praia de Quixaba, no município de Aracati, no Estado do Ceará, e retrata dois jangadeiros da região;

Fotografia 4 – *Ópera dos mortos*, do fotógrafo profissional e massoterapeuta brasileiro Marcos de Araujo Fontenele. A foto foi tirada em 2019 no ossuário da Igreja da Ordem Terceira Secular de São Francisco, que se encontra no Pelourinho, na cidade de Salvador, no Estado da Bahia;

Fotografia 5 – *Uma vida em segredo*, também de Webert da Cruz Elias. A foto foi tirada em 2017, no Quilombo Remanso, na cidade de Lençóis, na Bahia, e retrata uma mestra Griô da região.

No mais, somente depois de todo essa perscruta, estudo e discussão é que poderemos ratificar com maior clareza se a comparação feita entre Mikhail Bakhtin e Autran Dourado possui algum fundamento, lembrando sempre que a correspondência a ser feita entre eles não se estabelece entre todas as suas ideias e pensamentos acerca da Literatura, em alguns poderão até divergirem; contudo, o propósito da tese é perceber até que ponto os olhares sobre a poética de romance de ambos cruzam os horizontes da teoria literária e promovem uma reflexão dialógica existente entre Literatura e Cultura e entre eles mesmos.



*Um artista aprendiz - Júlio Castro (2019)*

## **1 MIKHAIL BAKHTIN E AUTRAN DOURADO: AFINIDADES METODOLÓGICAS ACERCA DA LITERATURA**

De fato, a vida não se encontra só fora da arte, mas também nela, no seu interior, em toda plenitude do seu peso axiológico, social, político, cognitivo ou outro que seja. A arte é rica, ela não é seca nem especializada; o artista é um especialista só como artesão, isto é, só em relação ao material. (BAKHTIN, 2014, p. 33).

Uma obra de arte é muito raramente limitada a um sentido exclusivo e não tende necessariamente a uma conclusão definida. Isso pela razão de que o mais perto a obra se aproxima da arte, mais adquire caráter simbólico. Essa afirmativa pode surpreender a quem imagina que eu quero me aludir à escola literária de poetas e prosadores. Estou me referindo a alguma coisa de maior. Assim, eu chamaria a atenção para o fato de que a concepção simbólica de uma obra de arte tem esta vantagem: ela cobre todo o campo da vida. (DOURADO, 1989, p. 6).

A infância e a adolescência de Mikhail Bakhtin e Autran Dourado foram profundamente marcadas por acontecimentos muito parecidos que serviram de base para toda a formação dos seus pensamentos acerca de arte, cultura e mundo. Se as afinidades quanto aos apontamentos teóricos acerca da literatura já são bem marcantes, curiosamente se percebe também as convergências na vida que ambos tiveram.

Em 1895, nascia Mikhail Bakhtin em uma família aristocrática na cidade provincial de Orel, antiga Rússia pré-soviética, recebendo principalmente do pai influente formação nos estudos relacionados à filosofia e aos clássicos. A família Bakhtin muda-se, logo após este período, para várias cidades vizinhas, acometidos pelas rebeliões, manifestações e discussões políticas que culminariam na Revolução Soviética de 1917, a qual implantaria a União Soviética. O jovem Mikhail Bakhtin passa, portanto, por uma formação acadêmica bastante rica e culturalmente fundamentada, ao mesmo passo em que vivencia as lutas e atritos de toda uma sociedade desejosa de fortes mudanças políticas.

Em 1926, na cidade de Patos, Minas Gerais, nascia o filho do juiz Telêmaco Autran Dourado e da senhora Alice Freitas Autran Dourado: Waldomiro Freitas Autran Dourado. Desde cedo, o pequeno Autran Dourado, juntamente com seus outros quatro irmãos, era posto em frente aos grandes clássicos da literatura, filosofia e antropologia, no mesmo tino voraz de grande leitor que o pai juiz tinha. À mesma época, a família Autran Dourado vivenciava toda a repercussão das Minas Gerais em revolta política contra a República Velha, sentindo o peso de um golpe de Estado. O menino Autran Dourado experiencia, dessa forma, um importante letramento no âmbito familiar, que doravante servirá de grande alicerce para sua carreira

como escritor, ao mesmo tempo em que assiste às transformações político-sociais nas quais seu povo se encontra.

Os detalhes biográficos de Bakhtin e Autran podem até ser interpretados como meras coincidências ou acasos. A questão é que aqui nos servem como uma breve introdução do ato comparativo que mais profundamente queremos estabelecer: o das suas afinidades metodológicas acerca da Literatura. As convergências a serem encontradas nas reflexões de ambos sobre a arte também podem ser coincidências, mas não podemos esquecer, todavia, que, para eles, a relação vida e arte, como visto nas epígrafes acima, é um assunto a ser muito bem discutido e dinamizado, antes que qualquer interpretação em nome deles se faça. O fato é que tanto o Leste Europeu quanto o Ocidente, no século XX, passaram por fortes transformações de cunho político, social, econômico, ético-moral, cultural e filosófico, o que conseqüentemente suscitou uma forte onda de novas teorias e críticas em volta da arte, linguagem e cultura como um todo. Bakhtin e Autran não fugiram dessas influências ou dessas ondas variacionais.

É bastante questionável e polêmico dizer o quanto a vida do artista ou teórico pode influenciar sua obra. Na verdade, há toda uma crítica analítica acerca dessa afirmação, que por muito tempo perdurou na história da arte, e que até hoje repercute em tom subversivo. No entanto, é indubitável, e Bakhtin e Autran são afins a essa concepção, que a obra artística seja influenciada por uma gama de fatores históricos, culturais, sociais, locais e temporais aos quais ela é submetida através do artista. Não que a obra em si seja a repercussão representativa desses estratos humanos, ou que nela haja uma tentativa premente de fidedignidade ao seu ambiente e relógio, mas é inevitável o diálogo para com eles.

Osman Lins, grande escritor e ensaísta brasileiro, afirma, em seu exemplar livro *Guerra sem testemunhas*, que existe certa “intemporalidade” e certa “universalidade” as quais são inevitáveis à obra artística, capazes de não fazerem esta perder jamais o seu significado dentro da sua sociedade matriz pelo fato de alcançar civilizações para as quais não foi escrita (LINS, 1974, p. 217). Autran escreveu seus ensaios e teorias em tom brasileiro, Bakhtin em estilo russo, e nenhuma dessas características os impediu de serem lidos e profundamente estudados e compreendidos no mundo todo.

Seja pelo discurso ensaístico, seja pela voz de uma personagem, Autran sempre dizia que o que o artista ganha em arte, ele perde em vida, porque para emocionar os outros ele tem de deixar de se emocionar, o que ele realiza artisticamente deixa de viver. Da mesma forma, Bakhtin fala, com categorização teórica, na questão da “exotopia” e da “empatia” do autor-criador para com sua obra, isto é, respectivamente, no distanciamento que deve haver entre os

dois para que a visão panorâmica a ser construída e difundida na obra possa servir de base à sua realização e na não projeção da sua vivência axiológica e sentimental para com as suas personagens. Neste ponto é que o estabelecimento da distinção entre obra de arte e realidade recebe uma importância fulcral nos estudos que estabeleceremos adiante entre Bakhtin e Autran, pois esse é um dos nós mais bem desenvolvidos pelos dois em seus escritos e pensamentos acerca principalmente da Literatura.

Ainda no âmbito da relação da arte com a realidade e de como são estabelecidos esses diálogos com o que é externo a ela, Mikhail Bakhtin e Autran Dourado promovem uma reflexão de como a obra é completa em si mesma porque cria sua própria realidade por meio de uma percepção de fora da realidade já vivida entre os homens, isto é, ela não copia a realidade já existente, mas orna-a, reinventa-a, reformula-a, estabelece uma nova fronteira sobre o olhar humano acerca da vida e da existência, dando-lhe novos horizontes e nuances, além dos que já possui em si mesma. É como se fosse sempre estabelecido um diálogo com o que já existe, e, portanto, ao dialogar, não incorpora única e somente o que já existe, mas sim acrescenta a essa existência novas fórmulas, enviesadas pela estética específica da arte.

O ato artístico não se movimenta no vazio, mas numa atmosfera valorizante, por isso a obra de arte além de coisa delimitada no espaço, no tempo e no nosso psiquismo é também viva e significante do ponto de vista cognitivo, social, político, econômico e religioso num mundo também vivo e significante. (BAKHTIN, 2014, p. 30).

O criador amassa e emprega a realidade para criar uma outra realidade, uma realidade que obedece à complicada geometria do seu sistema de forças. (DOURADO, 2000c, p. 95).

Até então nos defrontamos com a visão de Bakhtin e Autran no que tange ao ato artístico, à obra de arte, à estética artística, enfim, à arte em âmbito geral. Todavia, nesta tese trataremos mais especificamente da arte escrita, da Literatura, temática esta na qual o teórico russo se desdobrou em grande parte do seu pensamento e na qual o escritor e ensaísta brasileiro dedicou toda sua vida.

Simone de Beauvoir, a grande escritora e teórica francesa, costumava afirmar que toda obra literária é uma procura e que a escrita é uma das únicas atividades humanas em que brevemente as sombras da existência abrem seus véus para termos uma visão iluminada do que é a vida (BEAUVOIR *apud* LINS, 1974, p. 20). Diante disso, é mister dizer que a obra literária é um dos veículos mais adequados para o homem encarar o mundo sob outros ângulos, além do que comporta dentro do seu ser, e isso requer justamente a capacidade da alteridade ou do dialogismo aos quais Bakhtin tanto se reporta. A relação entre autor,

personagem, leitor e mundo talvez seja uma das mais complexas e uma das mais férteis no que se refere ao ato de analisar e observar a existência e a vida.

Para Autran Dourado, “a literatura ajuda a pensar o mundo, como a filosofia. A filosofia pensa racionalisticamente, a literatura plasticamente, emocionalmente” (DOURADO *apud* SOUZA, 1996, p. 37). Essa assertiva só reforça ainda mais a ideia de uma literatura que trabalha como produto de uma estética, pautada sim nas reflexões sobre o mundo e sobre o homem, mas acima de tudo realizada por meio de uma técnica, de um labor, distante da premissa única da chamada inspiração. Na verdade, a respeito desse assunto, entre Bakhtin e Autran há uma grande confirmação sobre o que muitos pensadores, escritores e teóricos vêm falando sobre literatura há séculos: a de que o autor não trabalha com inspiração, mas sim com transpiração. Platão, em *Íon*, já falava que antes que o poeta recebesse qualquer inspiração divina, privando-o da razão, que se pusesse a escrever; assim como Sartre aconselhava a todos os escritores que começassem, logo antes de criarem suas obras, por renunciar ao ilusionismo e à feitiçaria provocados pelo entusiasmo da inspiração.

Toda essa consideração sobre a não inspiração, a favor de uma literatura que é trabalhada artesanalmente, fez Osman Lins – escritor a quem nos recorreremos algumas vezes nesta tese pela proximidade com os pensamentos de Autran Dourado e, conseqüentemente, de Mikhail Bakhtin – observar que toda essa lucidez à qual se reportam os teóricos e críticos sobre Literatura não significa aridez, porquanto a Literatura é também uma fonte de acesso à alma humana. E isso representa uma derradeira liberdade com a qual entramos em contato para penetrarmos a nossa eterna procura (retomando Simone de Beauvoir), talvez a procura de aprender a fazer da razão e da emoção, da arte e da vida – mesmo não sendo a mesma coisa – instrumentos nossos capazes de dialogarem entre si e darem frutos profícuos o suficiente para a harmonização do ser.

Compreende-se que numa época onde quase tudo se perdeu – não para sempre, decerto – toda a liberdade de fazer, e em consequência a alegria de fazer (como nos alegamos em tarefas nas quais não estamos empenhados?), os homens consideram seus afazeres como penitências. Escrever, ao contrário, é uma das bem raras atividades livres hoje concedidas ao homem, uma das poucas em que lhe é viável projetar a sua unicidade, a sua originalidade. (LINS, 1974, p. 35).

Se a Literatura, como visto, é um lugar lúcido e construtivo onde se reflete sobre a condição humana e sua liberdade de ser, sua condição dialógica torna-se inevitável. Todo o ato criativo de uma obra literária é, na verdade, uma conversa com outros atos criativos, com outros pontos de vista que puderam desencadear essa criação, isso porque um ato artístico se

movimenta, segundo Bakhtin, dentro de um espaço, de um tempo, de valores axiológicos e de todo um aparato cognitivo, social, político, econômico, moral e ético no qual é produzido. Isso significa dizer que a obra literária é produto de uma múltipla fricção entre fronteiras discursivas que o seu criador concatena e procura harmonizar no todo da obra. Na obra criada, dessa forma, a linguagem é um instrumento obediente nas mãos do seu criador, o qual estabelece as orientações necessárias para que os discursos fronteiraços se interpenetrem, interajam viva e tensamente na obra, para que cada palavra exale as várias intenções contextuais dos mais variados discursos, valores e posições e, dentro dessa mistura, possam dialogar (BAKHTIN, 2014, p. 29-30).

A palavra não é um objeto, mas um meio constantemente ativo, constantemente mutável de comunicação dialógica. Ela nunca basta a uma consciência, a uma voz. Sua vida está na passagem de boca em boca, de um contexto para outro, de um grupo social para outro, de uma geração para outra. Nesse processo ela não perde o seu caminho nem pode libertar-se até o fim do poder daqueles contextos concretos que integrou. (BAKHTIN, 2002, p. 203).

Quando em *Uma poética de romance: matéria de carpintaria* (2000c), Autran Dourado elogia as técnicas de estruturação barrocas da obra literária, ele na verdade está nos mostrando toda sua visão de multifacetação das vozes que falam no discurso da linguagem literária, seja por meio do narrador ou pelas personagens, como um coro cantando cada um com sua voz, mas todos interligados em ritmo cadente, revelando as relações dialógicas entre os diferentes. Diferentes quanto à posição socioeconômica, política, moral, religiosa e quanto a vários outros aspectos fronteiraços que os fazem destoar e viverem em relação tensa e viva dentro de um contexto e situação específicos. Essa multiplicidade da orientação dialógica é marca da vida no seu contexto real, mas na realidade da obra de arte, estruturada pela sua própria linguagem. Ela também aparece porque as personagens e o narrador estabelecem seus diversos direcionamentos diante do assunto tratado, e, dessa forma, são obrigados a interagir e a se relacionar com o discurso do outro.

A estrutura literária, como qualquer outra estrutura ideológica, refrata a realidade socioeconômica que a gera, mas a faz a seu modo. Ao mesmo tempo, porém, em seu 'conteúdo', a literatura reflete e refrata as reflexões de outras esferas ideológicas (ética, epistemologia, doutrinas políticas, religião, etc.). O que quer dizer que, em seu 'conteúdo', a literatura reflete a totalidade do horizonte ideológico de que ela própria é uma parte constituinte. O conteúdo da literatura reflete [...] outras formações ideológicas até mesmo não artísticas. Mas ao refleti-las, a literatura engendra novas formas, novos signos do intercurso ideológico. E tais signos são obras de arte, que se tornam parte real da existência social que rodeia o homem. Refletindo algo externo a elas, as obras literárias constituem ao mesmo tempo fenômenos singulares. [...] Seu papel não pode ser reduzido ao de refletir outras

ideologias. As obras literárias possuem um papel ideológico independente bem como seu modo particular de efetuar a refração da existência. (MIEDVIÉDIEV – BAKHTIN *apud* LOPES, 1999, p. 68).

A obra de arte literária é completa em si mesma: só assim, e como um todo, deve ser lida. A escrita como um todo, um labirinto visto de cima, à distância, múltiplas vozes. O risco, o traçado, a planta baixa do labirinto. Inversão da ordem narrativa (na escrita). Montagem dos blocos. O escritor como diretor. Aproximação e afastamento, imersão e surgimento. (DOURADO, 2000c, p. 145).

Uma das grandes experiências de análise literária feita por Bakhtin depara-se com a obra de Dostoiévski, ao identificar a multiplicidade de vozes em diálogo presente na escrita do autor russo. Várias de suas personagens se acercam de seus próprios discursos, muitas vezes muito distintos uns dos outros, e, desta maneira, se relacionam dentro da enunciação revelando um texto de caráter polifônico, com vozes e consciências independentes, imiscíveis e plenivalentes, não como a representação de um mundo objetivo uno, mas como diferentes mundos que se combinam numa unidade de acontecimento e, assim, sem se fechar na tradicional e única consciência destinada ao autor ou narrador, suscitam suas diferenças e dialogam entre si na arquitetura da obra (BAKHTIN, 2002, p. 4). Dessa forma, o discurso do religioso em diálogo com o discurso do cético, por exemplo, visto em *Os irmãos Karamázov*, por meio dos irmãos Aliócha e Ivan Fiodorovitch Karamázov, demonstra a capacidade de Dostoiévski, segundo Bakhtin, de construir uma obra não mais pautada numa sequência monológica de vozes representadas categoricamente por um único narrador, o qual, a partir de um único olhar revela todos os acontecimentos e pensamentos da história, mas sim pautada em diferentes discursos de diferentes narradores e personagens (polifonia).

Autran Dourado trata em alguns dos seus textos teóricos e ensaios acerca dessa leitura de Bakhtin sobre a obra de Dostoiévski, e demonstra utilizar a mesma técnica da multiplicidade de vozes dentro da enunciação dos escritos de suas obras, principalmente por influência do próprio Dostoiévski, a quem leu com muito afinco, bem como por influência do autor americano William Faulkner. É fácil observar, por exemplo, estas marcas de polifonia no romance *Ópera dos fantoches*, de 1994. Toda a obra é uma grande paródia e revisitação ao primeiro romance de Autran, *Tempo de Amar*, de 1952.

Em *Tempo de Amar*, conta-se a história do amor conturbado entre Ismael e Paula na cidade fictícia de Duas Pontes (grande espaço e palco de muitos outros romances de Autran), sob o olhar onisciente de um narrador, que adentra nos processos psicológicos, traumáticos e profundos da vida principalmente de Ismael. Já em *Ópera dos fantoches* somos convidados a adentrar na história sob uma nova perspectiva, ou melhor, sob novas e várias perspectivas: a trama se desenrola como uma peça teatral em que cada capítulo é narrado pela voz de uma

diferente personagem da história. Ismael e Paula não são mais os centros das atenções, porque vemos a história se desenrolar pelos notáveis e diferentes discursos de Bento (pai de Ismael), de um Ismael mais novo (em Cercado Velho) e de um Ismael mais velho (em Duas Pontes), de uma Paula mais nova (em Duas Pontes) e de uma Paula mais velha e mãe (em São Paulo), de Tarsila (prima e amiga de infância de Ismael), de Evangelina (mulher apaixonada por Ismael desde a juventude), das putas do Bordel da Ponte em Cercado Velho e de tantos outros que também adentram na fala das personagens como se fossem eles mesmos na voz de outrem.

A trama se inicia com a figura de João da Fonseca Nogueira (alterego de Autran Dourado, que aparece como personagem e narrador em alguns dos seus romances), rememorando sua infância em Duas Pontes e os acontecimentos da Casa da Ponte (bordel da cidade) – a própria história de João é contada em outro livro intitulado *O risco do bordado* –, enquanto espera por Ismael em um bar, onde este lhe pede que escreva a história de sua vida. João havia se tornado escritor, já havia publicado o livro *Viagens na terra do menino* – essa mesma história de tornar-se escritor, depois da infância e adolescência contada no livro *O risco do bordado*, é contada no livro *Um artista aprendiz* – e decide então escrever a história, desde que Ismael desse a ele liberdade de escrevê-la da forma como ele quisesse, usando sim os acontecimentos indicados por Ismael, mas formatando o livro da forma como gostaria, com sua originalidade – o que denota uma reflexão de Autran sobre o fazer poético próprio do autor, que, no caso, fará jus ao esquema da polifonia e da teatralização do romance. Ismael pedia apenas que João deixasse bem claro no romance que ele queria ser comparado a Turnus, o herói da Eneida de Virgílio, com o qual se igualava por ser sem destino.

A trama vai se avolumando a cada capítulo, sob o ponto de vista das diferentes personagens, as quais mostram seus sentimentos e situações de vida em ligação com Ismael, como se o próprio livro fosse escrito por João: processo metalinguístico ficcional de espelhamento. Temos a figura de Paula e seu sofrimento com um Ismael que não tem coragem de enfrentar as mudanças da vida. Corajosa, ela pega a filha e vai morar em São Paulo, deixando todo seu passado para trás. Temos um Ismael que vai e vem a todo momento em seus traumas da infância, com a imagem da irmã Ursulina morrendo afogada, sempre com um discurso triste, modorrento, saudosista e medroso. Temos Evangelina, já velha, esclerosada, que vive de rememorar o passado e sua paixão não correspondida por Ismael, mesmo tendo se casado com Tote e tido o filho Aristeu, guardando seus segredos com o Dr. Alcebíades e sua empregada Sebastiana.

A cada capítulo, percebe-se claramente a mudança singular do discurso. Podemos perceber isso nos seguintes excertos: o primeiro é um discurso de João, o segundo um de Paula e o terceiro, na sequência, de Ismael:

Eu na sala deste simpático bordel. Tão acolhedor, parece casa de família. Na parede defrente, a *Santa Ceia*, de Leonardo da Vinci. Na da esquerda, uma estampa do Sagrado Coração de Jesus. Dona Filomena é muito religiosa, pelo menos reza muito, diz. Apesar de que não frequenta a igreja. O padre e as senhoras distintas da cidade achariam ruim. Afinal de contas é uma velha prostituta. Puta velha é o diabo, vira dona de pensão ou caftina. No geral, as outras, que não tiveram essa felicidade, acabam na pura miséria. (DOURADO, 1994, p. 15).

Não posso mais, depois de tudo que aconteceu, acreditar em nenhum deus. Mas não devo negar, a história de Jesus é muito bonita. Apanhar numa face e dar a outra, é preciso ser muito macho para sofrer daquele jeito. Sem ele o mundo estaria muito pior? Difícil dizer, tantos séculos. De qualquer maneira, acredito que ele amansou o coração de muitos homens, antes umas feras. (*ibidem*, p. 62).

Como tardam os pensamentos lúcidos, brancos e faiscantes feito deve estar a manhã lá fora. As imagens noturnas ainda dançam na minha mente esfumada. É sempre assim, como se o sonho se agarrasse no meu cérebro, difícil de sair. Às vezes, quando o sonho foi bom, semiacordado, procuro inutilmente voltar a ele, gozá-lo ainda. O contrário se passa com os sonhos desagradáveis: é impossível não acreditar que os sonhos povoados por fantasmas reais não são sucessos verdadeiros da minha vida. Casos passados, pessoas mortas das quais ainda restam algumas lembranças... (*ibidem*, p. 85).

Interessante observar como o discurso de João se difere do de Paula e, por conseguinte, do de Ismael, de acordo com suas características como personagens. A fala de João é rasteira, objetiva, analítica e sincera ao mesmo tempo, comportamentos bastante marcantes em todos os livros em que ele aparece. A de Paula é a de uma mulher sensível e forte ao mesmo tempo, com ar de quem passou por traumas e sofre, mas que deu a volta por cima, corajosa como um Jesus que deu a face e deixou sua marca no mundo, da mesma forma como ela fez com Ismael. A deste, por sua vez, como alguém avoado nos pensamentos e eflúvios e filosofias da vida, sem ação, sem tino para realizar e se realizar, vivendo de fantasmas do passado.

A figura de João como o escritor original e matreiro é a de um artista e pensador que não aceita as ideias que lhe vêm de fora (de Ismael) e as aceita sem ruminar e sem dar o seu próprio tratado. João é esperto, realista, observador, analítico e franco; não se deixa levar pelas ilusões da inspiração. Ismael, o filósofo saudosista e temperamental, é aquele que pede ao outro para escrever a história de sua vida, porque provavelmente seu sentimentalismo o impede de ser o escritor necessitado de técnica para fazer um bom romance. É como se Autran nos dissesse que a arte sem diálogo com a técnica se torna sim inócua, e vira

automatismo frio sem reflexão se também não adquire a capacidade de refratar valores em sua organicidade, pois assim não tem vida: falta-lhe a íntima centelha da comunhão entre forma, material e conteúdo<sup>6</sup>.

Nessa moeda de duas faces em que se encontram Mikhail Bakhtin e Autran Dourado, valendo-se das reflexões teóricas e metodológicas sobre polifonia, multiplicidade de vozes e consciências nos discursos e enunciações das obras literárias, encontramos também um parentesco no que diz respeito à chamada “carnavalização da literatura”. Esse termo foi cunhado por Bakhtin nos seus estudos e teorizações e trata da introdução de discursos não-artísticos dentro de obras literárias artísticas, produzindo essa mistura vantajosa de variados discursos dentro de uma mesma construção textual e demonstrando a capacidade múltipla de representação das consciências e vozes de personagens, narradores e autores, o que vem fazendo da obra de arte literária um verdadeiro campo de interpretação bem mais abrangente que os ditames monológicos do discurso da tradição.

Leonor Fávero, em “Paródia e Dialogismo” (1999), explica-nos melhor a seguir essa categoria da carnavalização ditada por Bakhtin:

Não se deve entender o Carnaval como um fenômeno boêmio e banal, mas como uma grandiosa cosmovisão universalmente *popular* de milênios passados; não se deve, também, entendê-lo como um fenômeno literário, pois se trata de um gênero popular, variando com as épocas e os povos; o Carnaval criou toda uma linguagem de formas concreto-sensoriais simbólicas, que traduzem uma cosmovisão carnavalesca, constituindo, ao ser transportada para a literatura, o que Bakhtin denomina *carnavalização da literatura*. O ‘Carnaval é um espetáculo sem palco e sem separação entre atores e espectadores’, diz Bakhtin, derruba todas as barreiras sociais de idade, de sexo. Representa a fuga ao cotidiano, ao oficial, à divisão da sociedade em classes; em resumo, é o mundo às avessas no qual se abolem todas as *distâncias* entre os homens para substituí-las por uma atitude carnavalesca especial: *um contato livre e familiar entre os interlocutores*. (FÁVERO, 1999, p. 51).

Desse modo, a “carnavalização da literatura” é uma forma de abrir os horizontes da construção dos discursos dentro da obra de arte literária, liberando-o para um diálogo maior com temáticas e enunciações fora do âmbito apenas artístico, podendo incorporar as várias manifestações sociais por meio das personagens e das consciências presentes na obra. Para Bakhtin, não há significado literário fora da comunicação social geral, pois a literatura reflete o conjunto do horizonte ideológico do qual ela própria faz parte, mas também refrata os vários

---

<sup>6</sup> Reportando-se à teoria de Mikhail Bakhtin, o procedimento artístico não é apenas um procedimento de elaboração do material verbal, é o procedimento de formatação de um determinado conteúdo com o auxílio de um material determinado, que é a língua; por isso, a obra é construída pela união da forma, do material e do conteúdo, que, em conjunto, revelam o ato estético na elaboração do objeto estético. (BAKHTIN, 2011, p. 177-180).

discursos circundantes de outras esferas ideológicas, incidindo diálogos e conversas com esses outros discursos. O fenômeno literário, bem como qualquer outro fenômeno ideológico, é determinado pela sua relação, portanto, com o que há de fora, ou seja, com o que é extrínseco, centrífugo a ele, e com o que é de dentro, ou seja, com o que é intrínseco, centrípeto a ele.

A carnavalização tornou possível a criação da estrutura aberta do grande diálogo, permitiu transferir a interação social entre os homens para a esfera superior do espírito e do intelecto, que sempre era predominantemente esfera da consciência monológica una e única, do espírito uno e individual que se desenvolve em si mesmo. [...] Uma pessoa que permanece a só consigo mesma não pode dar um jeito na vida nem mesmo nas esferas mais profundas e íntimas de sua vida intelectual, não pode passar sem outra consciência. O homem nunca encontrará sua plenitude apenas em si mesmo. (BAKHTIN, 2002, p. 180).

Nos estudos sobre Autran Dourado, Eneida Maria de Souza, grande pesquisadora do autor no Brasil e entrevistadora do autor em muitos momentos da sua vida jornalística, lembra-nos de como o autor brasileiro conhecia as teorias de Bakhtin; e a respeito da carnavalização da literatura, a quem Autran se reporta em seus ensaios literários, Eneida relata as seguintes assertivas:

Bakhtin, em seu estudo sobre a obra de Dostoiévski, apontara a presença de manifestações não-artísticas no universo literário do autor russo – dentre outros – como o carnaval e seu rito, a sátira menipeia e os diálogos socráticos. A chamada carnavalização da arte é o termo usado pelo crítico, pois as obras que respondem a este princípio se caracterizam por um discurso compósito e plural, formado do intercâmbio de várias linguagens, sejam artísticas ou não. O caráter desmistificador desses textos permite a leitura de valores estandarizados da cultura ou da arte, invertendo-os e construindo nova linguagem a partir de outra.

Assim, as posições comumente aceitas como verdadeiras – oposição entre alto e baixo, profano e sagrado, vida e morte – são colocados em um novo espaço de significado e se relativizam. As inversões recebem tratamento diferente daquela prescrita por uma atitude meramente destruidora, pois ao se fazer a leitura desses discursos de base, não se postula nenhuma redução ‘simplória’ ou qualquer ponto de vista absoluto. [...] O texto de natureza ‘carnavalizante’ aponta a ausência de solução de problemas que, na realidade, são indecidíveis.

Essas linhas introdutórias são úteis para que se possa tomar alguns dos textos de Autran Dourado em uma perspectiva ‘carnavalizante’, cuja enunciação se faz dentro dos moldes socráticos de diálogo. [...]

Para Bakhtin, o diálogo socrático, no qual são induzidos muitos dos personagens de Autran Dourado, não é um gênero retórico e se acha profundamente impregnado da percepção carnavalesca do mundo. A descoberta da *verdade* se faz por meio do diálogo, se opondo ao ‘monologismo’ oficial, que defendia uma verdade já feita. Logo, a verdade só poderá nascer do intercâmbio entre discursos, e não só das palavras de um só falante. (SOUZA, 1974, p. 4-5).

No mesmo texto de onde foi retirado o excerto acima, Eneida faz também um estudo analítico do conto “A glória do ofício” de Autran e nos mostra como os diálogos criados

dentro da obra remetem aos diálogos socráticos e fogem muitas vezes da linguagem artística e literária para buscar novos meios de comunhão com as diferentes linguagens e discursos. Autran Dourado, em depoimento a ela prestado em 1992, na Faculdade de Letras da UFMG, e que se encontra no livro *Autran Dourado*, organizado por ela e publicado em 1996, revela sua grande corrente de estudos filosóficos e não literários, que fundamentou com grande importância sua obra artística e que o fez perceber sua obra dentro de uma corrente literária que proporcionava uma conversa entre as diferentes camadas sociais e suas variadas nuances. Percebe-se isso claramente em muitos dos seus romances, quando o narrador se apropria da linguagem e da fala de sua personagem, penetrando em sua consciência, para representá-la diferentemente das outras. A esta técnica nas suas obras Autran chama de “falsa terceira pessoa”.

Essas relações dialógicas dentro da obra de arte literária se tornam marcantes, dessa forma, dentro dos pensamentos de Bakhtin e Autran, porque ambos observam esse acontecimento da linguagem como um dialogismo que se sustenta pelo enfrentamento de diferentes elementos históricos, sociais e linguísticos dentro de uma mesma enunciação. Por isso, para eles, as vozes que ali dentro do texto falam são sempre vozes sociais, que manifestam suas consciências valorativas.

Todas essas afinidades metodológicas acerca da Literatura refletidas por Bakhtin e Autran – no que tange à multiplicidade de vozes no discurso literário ou mesmo à incorporação do discurso cultural e social na construção estética da obra –, não os fazem ser, é importante ressaltar, contrários à tradição literária ou mesmo negadores dela. Muito pelo contrário, a partir da análise da tradição é que ambos alcançaram a visão de uma literatura que se diferenciava dela e que procurasse novos meios de ser construída e observada, ainda que usando muito de suas influências como base. Dentro do aspecto das fronteiras entre Literatura e Cultura, seria incoerente esquecer o passado para se chegar ao novo. O que Bakhtin, por exemplo, coloca como assertiva é que “todo discurso literário sente com maior ou menor agudeza o seu ouvinte, leitor, crítico, cujas objeções antecipadas, apreciações e pontos de vista ele reflete” (BAKHTIN, 2002, p. 197). Isto é, a Literatura em si é um campo artístico em que diversos olhares e reflexões podem ser levantados, entretanto, há de ser ter um cuidado para que não se caia nem na superficialidade e muito menos no exagero da sua crítica e interpretação.

Em entrevista ao Suplemento Literário de Minas Gerais, no dia 06 de outubro de 1974, foi perguntado a Autran Dourado se ele se considerava tradicionalista. Desta forma ele respondeu:

Não, sou um homem do meu tempo, não um alienado. Penso primeiro no Brasil, na minha língua, produto de uma cultura, e procuro modestamente me situar na grande corrente universal. Não é por ter vários livros traduzidos que vou dizer esta bobagem de ‘literatura brasileira de exportação’. Hermann Broch escreveu um romance sobre a morte de Virgílio e nem por isso deixou de ser moderno. Isso durante a guerra, exilado do nazismo. Joyce usou como modelo a Odisseia. Não é por falar em mísseis e foguetes, *napalm*, coca-cola e *Watergate*, que um escritor é moderno, dá um depoimento da sua época. Kafka, falando de inseto e castelo barroco, disse tudo sobre a alienação do homem moderno. Um escritor pode falar de coisas atuais, usar recursos gráficos e técnicas de comunicação em voga e ser um espírito acadêmico, sem nenhuma capacidade inventiva ou criadora. Uma coisa nada tem a ver com a outra. (DOURADO, 2000c, p. 189).

Nessa resposta vê-se claramente a relação entre ser moderno e inovador na arte com a influência ou reflexão de toda uma tradição e passado. É o mesmo Autran que fala de uma Literatura Universal que talvez seja uma dúzia de histórias recontadas de forma estruturalmente diferentes e, mesmo assim, coberta de novidades na sua arquitetura. Autran não nega o passado: vê nele um alicerce importante para a evolução de uma literatura multifacetada, que atravessa uma corrente universal, conversa com o seu tempo, sua cultura e seu povo, e é artesanal e tecnicamente bem arquitetada.

Como nos relata Eneida Maria de Souza, ainda no livro *Autran Dourado* (1996), Autran Dourado foi um autor consciente de toda a dedicação que o ofício da escrita lhe impôs e foi um dos poucos que defendeu a necessidade de uma sólida formação literária e cultural para se tornar um bom escritor. Segundo ela, a linguagem de Autran, ao traduzir o paciente e cuidadoso aprendizado adquirido pela leitura dos clássicos, consegue reunir os traços de oralidade próprios da linguagem coloquial com a mais sofisticada e criativa construção do seu texto, sem cair na exagerada formalidade e elitização ou muito menos no simples e puro regionalismo (SOUZA, 1996, p. 13).

Graças ao longo convívio com a leitura de autores, cuja obra mais se notabiliza pelo mecanismo enunciativo do que pela preocupação com o enredo, o escritor revela-se ainda profundo conhecedor dos anais da história mineira, dos mitos, tragédias e lendas da cultura ocidental, que, matreiramente, aproveita na confecção de seus livros. O traço de oralidade de sua escrita deve-se à apropriação dos mitos arcaicos e da tradição das lendas passadas de boca em boca. Ditados populares, romances de folhetim, o latim arrevesado e versos repetidos de cor contribuem para a configuração da imagem linguística e literária de Minas Gerais. (SOUZA, 1996, p. 13-14).

Observa-se, então, a incorporação dos diferentes estratos sociais bem como dos variados discursos na enunciação das obras de Autran, isto é, sua capacidade de penetrar mais profundamente a literatura na cultura e de com elas fazer um rico emaranhado de vozes que vão do arcaico ao moderno no processo de estruturação da obra e na sua refratação externa em

níveis éticos, cognitivos, políticos, sociais e históricos. Esse compósito plural e multifacetado dos discursos, abrangendo as várias linguagens sociais, do mais pobre ao mais rico, do mais profano ao mais sagrado, do mais antigo ao mais novo, misturando-as, fazem de Autran, como analisa Eneida, um autor – dentro da concepção de Bakhtin – que faz uso da *carnevalização* na literatura, justamente por estabelecer esta conversa tão abrangente entre matizes discursivos de diferentes camadas sociais.

Dentro dessa visão polivalente dos discursos literários é de onde tanto Bakhtin quanto Autran partem para criticar, sem anular ou rebaixar, a estética material e a estilística tradicional que muitas vezes viam e interpretavam a obra de arte literária como um fenômeno unilateral, estritamente pautado em suas questões linguísticas, e punham como metas a descrição verbal periférica das obras, reificando apenas seu aparato material e se esquecendo do constante diálogo que a Literatura tem com vários outros ingredientes do seu processo de criação, haja vista a História, a cultura, a sociedade, o autor, o leitor, a personagem e a linguagem. Para Bakhtin e Autran, deste modo, mais do que apenas estrutura material, a obra é acima de tudo o palco de diversos discursos, passados e futuros, arcaicos e atuais, ela é um cruzamento e ponto de encontro entre vários estratos internos e externos a ela mesma. Isto é, o texto – para usar a nomenclatura de Bakhtin – é transtextual, pois vai além da sua forma, abrange a história da cultura.

Para Autran, há uma “genética do texto” – que a teoria literária deveria incorporar, e sobre a qual o *new-criticism* americano, bem como Roland Barthes, Gilles Deleuze, Osman Lins e o próprio Bakhtin já falavam contundentemente à sua época – que privilegia as várias nuances da obra e deixa de lado a personalidade do escritor e suas “intenções” perante a criação. Segundo ele, o sentido da obra de arte literária está na sua interpretação, que transpassa sua necessidade de ser linguisticamente analisada, pois ela nasce “geneticamente” do encontro de vários sujeitos: autor, narrador, personagem, leitor, cultura, história, sociedade, tempo e vários outros aspectos (DOURADO, 1988a, p. 7).

De forma diferente de Saussure, dos estruturalistas e muitos dos formalistas, que privilegiaram a *langue*, ou seja, o sistema abstrato e material da língua, com suas características formais, Mikhail Bakhtin enfatizou a heterogeneidade concreta da *parole*, revelando sua complexidade multiforme dentro das manifestações de linguagem em situações sociais, para, depois, observá-la no âmbito da escrita literária. O teórico russo partilha das ideias estruturalistas e formalistas de que há sim mecanismos textuais que requerem análise e observação, sejam eles de âmbito morfológico, sintático ou semântico, mas contesta a dissociação desses mecanismos dos processos sociais que também compõem a obra. Para ele,

a linguagem não é um sistema abstrato e fechado, mas uma criação coletiva de vários “eus” e “outros”.

A Literatura, segundo Bakhtin, não pode ser estudada isolada de outras artes, nem mesmo da teoria estética e filosófica. Enquanto os estruturalistas e formalistas enfatizavam as leis imanentes do desenvolvimento das formas no interior de um sistema literário fechado, Bakhtin defende a inter-relação de séries múltiplas, uma conversa com outros textos ideológicos e com a própria história, haja vista a Literatura ser um evento histórico enquanto ato social.

A estética material que isola na cultura não só a arte, mas também as artes particulares, que toma a obra não em sua vida artística, mas como uma coisa, um material organizado, é capaz, no melhor dos casos, de estabelecer apenas o quadro cronológico das modificações dos processos técnicos da arte dada, pois uma técnica isolada não pode absolutamente ter história. (BAKHTIN, 2014, p. 27).

Em outras palavras, os estruturalistas e formalistas viam a Literatura sob os olhos de uma linguística que não a aproximava dos seus valores extrassistêmicos e, dessa forma, consideravam a linguagem literária dotada de um “estranhamento”, justamente por ser a palavra fora da pureza e regramento do método, fora da série semântica habitual. É como se o autor tomasse a palavra e a transformasse, dando-a grandeza mítica e metafísica. No primeiro momento, técnico e puramente estético, o autor lida com a palavra e com a língua (que são indiscutivelmente o material da sua obra), para, a partir delas, imprimir o processo psíquico da criação, dotado de percepções, sensações, representações, emoções e reflexões. A junção desse material com o conteúdo abordado nele (e com ele) formam a arquitetônica da obra, isto é, o todo integrado da obra.

As coisas que vemos ou ouvimos só adquire, portanto, forma artística, a partir do momento em que exprimimos nossa relação ativa e axiológica com elas, diz Bakhtin (2014, p. 59). Esse caráter de coisa tem de ser superado de sua simples percepção material exterior e se organizar cognitivamente, na criação, até se tornar a expressão de uma atividade valorizante que encaixa um conteúdo, para, então, transformar-se em objeto estético. Dessa forma, a técnica é bastante indispensável na criação artística literária, porque é com ela que a obra adquire seu caráter estético, produzido da união de um material, de um conteúdo e de uma forma. Mas é importante ressaltar que esta técnica na obra não significa um mecanicismo, ela é orgânica, desenvolve-se para além de quaisquer fôrmas instituídas em regime fechado a apenas seu material.

O enorme trabalho do artista com a palavra tem por objetivo final a sua superação, pois o objeto estético cresce nas fronteiras das palavras, nas fronteiras da língua enquanto tal; mas essa superação do material assume um caráter puramente imanente; o artista liberta-se da língua na sua determinação linguística não ao negá-la, mas graças ao seu aperfeiçoamento imanente: o artista como que vence a língua graças ao próprio instrumento linguístico, aperfeiçoando-a linguisticamente, obrigando-a a superar a si própria. (BAKHTIN, 2014, p. 50).

Ainda segundo Bakhtin, nos seus estudos sobre a evolução da Literatura, a estética material advinda dos compêndios teóricos dos estruturalistas e formalistas pode até tornar-se fecunda quando o processo de análise da obra de arte literária for de caráter apenas técnico, isto é, quando houver uma conscientização clara e metódica dos limites do emprego singularmente linguístico desta análise. Entretanto, ao se considerar a compreensão e estudo da obra como um todo, na sua abrangente significação estética, a hipótese de trabalho da estética material se torna incompleta. De forma resumida, Bakhtin então nos afirma que: 1) a estética material não é capaz de fundamentar a forma artística como um todo; 2) a estética material não consegue estabelecer a diferença entre o que é interno e o que é externo à obra; 3) a estética material confunde as formas arquitetônicas com as formas composicionais da obra; 4) a estética material não é capaz de explicar a visão estética fora da arte; 5) a estética material, destarte, não pode fundamentar a História da arte, por não levar em consideração o conjunto de influência que a arte recebe dos diversos aspectos culturais e sociais (BAKHTIN, 2014, p. 19-27).

Toda essa crítica de Bakhtin à estética material e à estilística tradicional, que vai ser feita também pelo próprio Autran em seus ensaios críticos sobre Literatura, está claramente associada aos períodos históricos que ambos vivenciaram e que influenciaram fortemente na forma como pensavam sobre política e sociedade, e, por via de regra, sobre cultura e teorias artísticas: a Revolução Russa de 1917 e o regime totalitário pós-Revolução, para Bakhtin; e a Ditadura Militar no Brasil, a partir de 1964, para Autran Dourado.

A Revolução Russa – com ideais marxistas – destituiu do poder o czarismo absolutista, com a pretensão de formar um estado libertário, mas logo foi golpeada, e a União Soviética transformou-se em um estado totalitário. Da mesma forma, a Ditadura Militar calou vozes no Brasil, instituindo a censura e a opressão até meados da década de 1980. Cabe elencar a informação também de que, em ambas épocas, tanto Rússia quanto Brasil eram considerados países periféricos.

O formalismo russo – movimento sobre o qual refletiram Autran e Bakhtin – desenvolveu-se contemporaneamente às pesquisas e inovações estéticas do Futurismo Russo, na década de 1910, que teve na poesia a sua maior afirmação dos valores de vanguarda

modernista em arte. Sua eclosão foi marcada por uma forte turbulência social ligada à crise do regime czarista e à emergência da Revolução Russa, que projetava a utopia de uma sociedade livre de classes sociais, capaz de abolir a propriedade privada e as limitações, estruturas e hierarquias comprometidas com a velha ordem econômica, sociocultural e política – isto é, uma sociedade regulada por um Estado democrático comprometido com os interesses coletivos da sociedade e regulado, em suas ações, pela racionalidade e pela ciência. Revolução, igualdade, liberdade, sociedade sem classes, democracia, participação ativa na construção da sociedade e da história foram os ideais que caracterizaram a ação social e política do formalismo. Contudo, principalmente a partir da década de 1920, o termo “formalismo” passou a ser visto como pejorativo: o regime que se iniciara na já União Soviética da época – ditatorial e contrário aos conteúdos marxistas – não aceitava os ideais de democracia os quais eram defendidos pelos formalistas. (FRANCO JUNIOR, 2009, p. 115 – 130).

Quando o formalismo surgiu, na Rússia, uma de suas principais propostas iniciais – em concomitância com as questões sociais e políticas – era a de estabelecer um estudo da especificidade e da autonomia da linguagem poética e literária, numa ênfase do papel funcional dos dispositivos literários. Os formalistas russos defenderam um método "científico" para estudar a linguagem poética, com o intuito de excluir as tradicionais abordagens psicológica e histórico-cultural sobre a literatura. Dentre os seus mais importantes princípios, destaca-se a preocupação com a abordagem da materialidade do texto literário, que recusa, num primeiro momento, as explicações extraliterárias, preocupando-se mais em investigar e explicar o que faz de determinada obra uma obra literária.

A filosofia, a sociologia, a psicologia etc., não poderiam servir de ponto de partida para a abordagem da obra literária. Ela poderia conter esta ou aquela filosofia, refletir esta ou aquela opinião política, mas, do ponto de vista do estudo literário, o que importava era o processo, isto é, o princípio da organização da obra como produto estético, jamais um fator externo. (SCHNAIDERMAN, 1976, p. 9).

O estruturalismo, por sua vez, contemporâneo ao formalismo, surgiu em 1916, com o livro *Cours de linguistique générale* (em português, *Curso de linguística geral*), de Ferdinand de Saussure. O movimento – que não era formado propriamente por uma "escola" claramente definida de autores, mas era uma forma de abordagem geral com muitas variações – propunha a ideia de que em qualquer língua os elementos da linguagem se relacionavam apenas no presente (sincronicamente, em vez de diacronicamente). Assim, ele focou seus estudos não no uso da linguagem (no falar, ou na *parole*), mas no sistema subjacente da linguagem (no

idioma, ou na *langue*) do qual qualquer expressão particular era manifestação, argumentando que sinais linguísticos são compostos por duas partes, um “significante” (o padrão sonoro ou físico da palavra) e um “significado” (o conceito ou o que aquela palavra quer dizer). Dessa forma, o estruturalismo foi bastante diferente das abordagens anteriores à linguagem, que focavam no relacionamento entre as palavras e as coisas que elas denominavam no mundo.

Todavia, tanto para Bakhtin quanto para Auerhan, o formalismo e o estruturalismo – apesar de importantes e revolucionários e de, inevitável e dialogicamente, estarem de alguma forma presente em ambos – foram duas bases teóricas e metodológicas, dentro da teoria literária, que não conseguiram abarcar a verdade sobre o objeto estético e sobre a arquitetura da obra artística – ou pelo menos não conseguiram sobre a ótica na qual Bakhtin e Auerhan defendiam. Elas têm, para eles, sua importância na história e na evolução da teoria literária, e pavimentaram um importante legado de colocar a literatura e a linguística como ciências a serem estudadas e sistematizadas. Mas ambas, no fim das contas, para eles, encontram-se dentro de uma mesma tônica de unilateralidade: os formalistas ligados intrinsecamente à forma, e os estruturalistas, à estrutura monológica da palavra. Bakhtin e Auerhan, de outra forma, procuraram trabalhar a semiologia e as estruturas dos textos literários como produtos de uma cultura e de uma história, em sentido diacrônico, trabalhando-se com o todo significativo, que, segundo eles, é múltiplo, dialógico, aberto e polifônico.

É importante ressaltar – na margem mais propriamente social e política, e reportando-se à questão histórica ligada ao formalismo e estruturalismo – que Bakhtin foi contrário também ao marxismo (quando este se tornava mais notadamente baseado em um sociologismo vulgar); não pelas ideias de democracia e pelos ideais de igualdade e revolução – pois estes também fazem parte do discurso teórico de Bakhtin –, mas mais pelo monologismo conteudístico e ideológico que costumavam abranger as questões sociopolíticas e que esqueciam da frente formal e estrutural do todo social também. Para Bakhtin – e Auerhan é a favor também desse viés de pensamento –, qualquer movimento ou teoria que não levasse em consideração o todo, com sua forma, matéria e conteúdo, tenderia a ser monovocal, e, conseqüentemente, não conseguiria abranger a arquitetura e a multiperspectiva do objeto estético.

A obra teórica-crítica de Bakhtin dialoga com os excessos construtivistas do estruturalismo formalista e com os excessos conteudísticos e ideológicos do marxismo, contrapondo-se a ambos: de um lado, à desconsideração dos contextos históricos de emergência do texto literário e, do outro, à concepção do marxismo vulgar, do *reflexo*, que surgirá, com a maior força na União Soviética pós-

revolucionária, em consequência da consolidação oficial da linha teórica Lifshitz-Lukács, pelos anos 30. (BARROS, 1999, p. 66-67).

No mesmo rumo que Bakhtin, as teorias e pensamentos unívocos e totalitários que perduraram e, por obrigação, tiveram que surgir ou se manter na época da Ditadura Militar no Brasil, com marcas de uma tradição conservadora e de censura, foram debatidos por Autran Dourado em seus ensaios. Aquilo que acompanhava uma estética material e uma estilística tradicional empobrecedora, bem como um sociologismo vulgar, foram analisados por Autran em detrimento do seu crédito numa Literatura com interferência intermitente com a Cultura, História e Sociedade; uma Literatura que, para ele, deveria ser construída e interpretada também sob esses aspectos. Autran não aceitava a assimilação dos padrões europeus e tradicionais sem reflexões.

Apesar das constantes aferições de Bakhtin e de Autran a respeito de tudo isso, é preciso, como já dito anteriormente, observar que ambos viam a importância da análise material e formal da estrutura poética, porquanto ela também faz parte do aparato estético-literário como um todo, da obra em si, assim como o seu aspecto conteudístico. Por terem sido críticos às repercussões políticas e filosóficas de seus tempos, é que Bakhtin e Autran também se tornaram dialógicos e polifônicos, pois procuraram não se voltar apenas aos aspectos formais da linguagem ou apenas aos ligados ao conteúdo, mas a abranger o seu todo (em termos de Mikhail Bakhtin, o todo do objeto estético<sup>7</sup>).

Bakhtin é a figura de um dos poucos que resistiram às pressões do contexto político da sua época, assim como Autran logrou produzir algo original no Brasil, mesmo numa época politicamente complicada no país, deixando de lado uma tradição que aceitava sempre o papel de colonizada e de dominada. A melhor resposta que Autran Dourado pôde dar sobre a teoria de Bakhtin, que ele leu, criticou e assimilou como quis para si, em conjunto com as suas próprias ideias, foi a sua originalidade como escritor brasileiro; e ele o fez provavelmente não para responder ou elogiar Bakhtin, mas por saber da importância da forma e da matéria, mas também do conteúdo de suas obras.

Os vínculos de comparação que se podem estabelecer entre Mikhail Bakhtin e Autran Dourado passam pelas considerações históricas e políticas de suas épocas, e isso já foi confirmado. Mas também podemos estabelecer essas comparações de forma concreta e escrita quando Autran faz algumas referências diretas a Bakhtin nos seus ensaios teóricos sobre Literatura e nos suplementos literários onde escrevia como colaborador. Muitos dos termos

---

<sup>7</sup> Vide o capítulo “O autor e a personagem”, do livro *Estética da criação verbal*, Bakhtin, 2011, p. 4.

cunhados pelo teórico russo foram utilizados por Autran para se referir às afinidades metodológicas que tinha acerca dos ensaios e teorias de Bakhtin. O termo “polifonia”, por exemplo, foi usado por Autran tanto em *Uma poética de romance: matéria de carpintaria* (2000c) quanto em depoimentos dados a Eneida Maria de Souza, e nos escritos ensaísticos do autor, justamente para se referir à estrutura discursiva de muitos dos seus romances. Autran utiliza constantemente a palavra “arquitetônica” para falar sobre o todo da obra, bem como a palavra “poética” para se referir à estruturação da obra literária. Em outros momentos, os termos de Bakhtin, pelo menos de acordo com as traduções mais conhecidas, usados por Autran, tornam-se originais à escrita do brasileiro, mesmo que relacionados à teoria de que procedem, são eles: “discurso não-monovozico”, para se referir à pluralidade de vozes dentro do discurso literário ou, de outra forma, à própria polifonia; e “estilística tradicional”, para se referir criticamente à estética material de que fala Bakhtin.

No que tange a essa última nomenclatura, Autran dedica em específico um capítulo do livro *Uma poética de romance: matéria de carpintaria* (2000c), intitulado “Estilo e lugar-comum”, para fazer também, tanto quanto Bakhtin, uma crítica à tradição estruturalista e formalista, que já encontrava grandes adeptos no círculo literário brasileiro, principalmente no estado de sua origem: Minas Gerais. Segundo Autran, muitos dos escritores brasileiros e, principalmente, mineiros tinham uma preocupação exacerbada com o material linguístico trabalhado em suas obras, porquanto muito obcecados pela formalidade da escrita e por uma “rígida disciplina estilística clássica”, as quais fizeram enobrecer grandes escritores na literatura brasileira. Esse enobrecimento tamanho, marcado principalmente pela glória a autores como Machado de Assis, Euclides da Cunha e Guimarães Rosa, segundo Autran, por um lado trouxe uma evolução significativa no papel brasileiro dentro da Literatura Mundial, mas, por outro, empobreceu a escrita de tantos outros escritores desejosos de serem tão grandes quanto aqueles. Autran se desculpa pela heresia de julgar a escrita de tão importantes autores, até porque sabe observar a beleza de suas obras, mas o autor afirma que sua obra faz justamente uma sátira a toda essa onda purista e classicista tradicional que engrandece a forma. A crítica maior, portanto, não é aos escritores em si, mas à crítica literária da época que tinha olhos apenas para o material da obra, para sua capacidade linguística de palavras preciosas e inusitadas, sem levar em consideração como essas obras também possuíam seu caráter extralinguístico e de que forma estavam envolvidas na cultura, história e sociedade brasileira (DOURADO, 2000c, p. 80-83).

Sei que houve a Semana de Arte Moderna de 22, as trombetas de Jericó de Oswald, o trabalho paciente de formiguinha-trabalhadeira de Mário, a promessa de Alcântara Machado, mas não esqueça que as linguagens literárias, as formas estéticas, mesmo os estilos de época, não morrem de todo, ficam hibernando, prontos para voltar (de uma certa maneira sou partidário e torcedor de Giambattista Vico), seja como *kitsch* ou mesmo como obra criadora da altitude da do Guimarães Rosa, por exemplo. Veja-se bem – e o final desta última frase é bem esclarecedor –, não discuto a eficácia e o trabalho artesanal de Guimarães Rosa. Não discuto se ele andou bem ou mal, se o que fez foi bom ou ruim; apenas anoto e chamo a atenção para uma presença no seu estilo, um certo lado bombástico, que podia satisfazer o Rosa como pessoa, mas que para mim é inteiramente estranho à sua obra de artista de garra e de marca pessoal inconfundível. Como também não discuto nenhum dos supracitados escritores, Euclides principalmente, poderoso escritor, de força verbal avassaladora, com uma capacidade de usar palavras preciosas e inusitadas, sobretudo em obras de criação, só comparável ao pessoalíssimo Augusto dos Anjos, poeta de minha maior admiração. Mas o que ficava bem no tempo de Euclides, o que ele explorou ao máximo, depois dele permanece apenas como um cacete, como um resíduo, um tecido morto. De qualquer maneira e com tudo isso, no meu modo de ver, uma concepção de estilo prejudicial ao trabalho criativo do escritor brasileiro. Como é também prejudicial e perniciosa a escola oposta à daqueles escritores, cujo carro-chefe é Machado de Assis, com o culto à expressão ‘clássica’ e depurada, o purismo. O que vale para Euclides da Cunha vale para Machado, ambos escritores pessoalíssimos, inimitáveis. A concepção que eles encarnam hoje é que está errada. (DOURADO, 2000c, p. 82-83).

Para o autor brasileiro, a frase do naturalista e escritor francês George Louis Buffon (1707-1788) de que o estilo era o homem quase botou a perder a maioria dos escritores nacionais. Para ele, na verdade, o estilo sempre seria o assunto, a matéria, o conteúdo (o objeto estético, na visão de Bakhtin), isto é, ele nunca buscaria ter um estilo, o estilo Autran Dourado – como muitos escritores buscaram à sua época ter o estilo Machado de Assis, estilo Rui Barbosa, estilo Guimarães Rosa e outros mais –, buscaria sim uma unidade de escrita a mais diversificada possível, de tal maneira que cada uma de suas obras tivessem uma forma, uma técnica, uma poética, um jeito de ser diferente um do outro. Para ele, cada obra sua pediria a sua forma, de maneira que quem a lesse saberia que ali se tratava de uma “obra autraniana”, mas de um Autran cada vez mais diferente do outro, como se o estilo seu de escrever fosse uma simples consequência mínima de algo muito mais grandioso (DOURADO *apud* SOUZA, 1996, p. 34).

Beth Brait, uma das estudiosas de Mikhail Bakhtin no Brasil, no livro organizado por ela que se intitula *Bakhtin: conceitos-chave* (2014), relembra-nos o texto “Discurso na vida e discurso na arte (sobre a poética sociológica)”, assinado por Valentin Voloshinov em 1926, em que ambos (Bakhtin e Voloshinov) relatam uma importante reflexão sobre seus pontos de vista acerca do conceito de estilo. Em suas falas no texto, os teóricos, assim como Autran Dourado, também criticam o dito “o estilo é o homem” de Buffon, questionando como seria possível compreender o estilo dentro de uma dimensão tão particular e individual sem levar

em consideração que esse mesmo estilo procede na verdade de um diálogo que uma pessoa tem com o seu próprio grupo social. Esse raciocínio pode ser construído, segundo eles, a partir do momento em que observamos no mínimo três participantes importantes em profundo diálogo em uma obra artística: o autor, o herói (personagem) e o ouvinte (leitor), e estes não podem ser compreendidos como entidades fora da percepção da obra, mas como entidades essenciais que constituem a força viva que determina a forma e o estilo dessa obra (BRAIT, 2014, p. 83-84).

Para Bakhtin, afirma Brait, a escrita literária se destaca principalmente por se construir na relação do autor com a língua, e, isto posto, na sua forma de utilização da língua. No diálogo com a vida, o estilo artístico, desse modo, se torna os procedimentos empregados para dar forma e acabamento à obra, com todos os seus recursos internos e externos, empregados para elaborar, adaptar e superar de forma imanente o material que é a língua (BRAIT, 2014, p. 87).

Autran Dourado também chama de estilo a *ars poética* e, para ele, a força de sua obra está em buscar a simplicidade e a inteligência por meio de um *lugar-comum* a ele, ao Brasil, às Minas Gerais, e a todas as influências trazidas pela História e pela cultura. Isso não significa que não haveria conversa com o clássico, com o formal e com o estrangeiro em suas obras, mas Autran afirmava gostar de saber colocar cada coisa em seu devido lugar, seu salto do touro estava nos clichês, nos “tiques e triques” do bom artesão. “Nada se aprende com os gênios e gigantes, e sim com os bons artesãos”, dizia ele (DOURADO, 2000c, p. 89-90).

Um dos livros mais instigantes de Autran Dourado, em que ele constrói uma autobiografia ficcional e de forma irônica relata os percalços da vida de um aprendiz de escritor, tal como ele foi quando jovem, chama-se *Um artista aprendiz* (2000d). Neste livro, João da Fonseca Nogueira (alterego de Autran, já relatado anteriormente na análise de *Ópera dos fantoches*) é um garoto nascido na cidade fictícia de Duas Pontes, em Minas Gerais, e que decide ir para Belo Horizonte estudar para se tornar um grande romancista. Desde muito cedo escrevia e se considerava um talento, antevendo-se como um escritor famoso, o maior da sua geração, com ares de grandeza, ambição e sonho de jovem. A história ganha tom com os acontecimentos, paixões, amizades, professores marcantes na vida do jovem escritor. Muito preocupado com o estilo rebuscado que suas obras deveriam ter, ao querer se igualar aos clássicos e renomados escritores brasileiros, João tinha de cor as regras gramaticais e a arte de bem escrever, que o professor Tito na sua infância lhe ensinara no Colégio São Mateus.

Abstrato, João se distraía pensando numa de suas cartas imaginárias à mãe. Ele agora caprichava no estilo, seguia as regras aprendidas no ‘Manual da Composição e do estilo’, de um certo padre Antônio da Cruz, a bíblia do bem escrever segundo o professor Tito. No capítulo da repetição de palavras o professor era severo. Numa língua de uma sinonímia tão rica, repetir palavra! dizia ele. Era tal a sua exigência que um dia, numa aula de redação, um gaiato perguntou professor, por favor, me dá um sinônimo de ‘lápiz’. Foi imediatamente expulso da sala. [...]

João aprendia as faculdades literárias, como se escreve e como se inventa um assunto. Depois, o plano, sem o qual nada se constrói. O plano é fundamental para uma boa composição literária, dizia o professor Tito. [...]

João achava que só a obra escrita na fria tranquilidade pode ser grande e perdurar. ‘Não é que eu não acredite na inspiração. Ela é necessária, mas na hora de escrever o escritor deve ter o coração quente e a cabeça fria. A inspiração tem de ser domada com mão firme e muita disciplina’, disse João precocemente formalista, afetado. (DOURADO, 2000d, p. 28-33).

Quando na faculdade, João conhece diversos tipos de pessoas, entre eles comunistas, conservadores, anarquistas (em âmbito político), apaixonava-se por Aurélia Sousa e Silva, com quem terá muitas discussões e brigas, e aprende filosofia e teoria literária com o professor Sílvio Sousa (por quem adquire maior admiração, e que representa ficcionalmente Godofredo Rangel, autor por quem Autran Dourado teve muito apreço na infância, adolescência e por toda a vida). O jovem João também passa a conhecer as vanguardas pós-Semana de 1922, e a criticá-las; intensifica o estudo de francês; lê Ortega y Gasset, Proust, Joyce, Ernst Cassirer, Thomas Mann, Nietzsche e Gide (mesmas influências de Autran em vida); e com o tempo vai amolecendo a casca rígida e nobre da estilística tradicional para conseguir escrever o seu primeiro livro, o qual se chamará *Viagens na terra do menino*, onde contará ficcionalmente sua história e infância e adolescência na sua cidade de origem (espécie de espelhamento, uma vez que Autran ficcionalmente conta sua história nesse livro em que ele é representado literariamente por João, e este, por sua vez, fará um livro com a mesma premissa). Tais reflexões se aprimoram com a ajuda do professor Sílvio Sousa, que dizia a João: “Você escreve bem, mas escrever bem é obrigação de todo escritor. Só no Brasil é elogio dizer que um escritor sabe escrever” (DOURADO, 2000d, p. 88).

Depois de traído e chantageado no amor, escorraçado na política (uma vez que não suportava a ideia de ser partidário, seja do comunismo ou de qualquer outra designação) e após ter aprendido uma arte de escrever medida pelo diálogo com sua terra, sua cultura, e não somente com uma língua purista e cheia de rebuscamentos, João deixa de lado os bálsamos do romantismo e das teorias fechadas para viver uma vida mais livre e original.

E procuraria se libertar do seu círculo fechado e asfixiante, incorporando o seu saber técnico e a suas conquistas à obra madura que sonhava realizar, conscientemente procurando esquecer o que sabia para alcançar, através do trabalho e de outra

disciplina, a sua técnica e expressão próprias, verdadeiramente livres, pouco importando o preço que tivesse de pagar. (DOURADO, 2000d, p. 271).

*Um artista aprendiz* imprime, portanto, toda a crítica de Autran, de forma ficcionalizada, sobre a estilística tradicional e sobre os círculos políticos e literários fechados. Até mesmo a crítica ao marxismo simplista e vulgar é feita dentro do livro em muitas das falas de João. Aspectos estes que reforçam ainda mais a comparação com os pensamentos de Bakhtin, que além de crítico da estética material estruturalista também era da estética de base radicalmente marxista.

As imbrincadas observações feitas por Bakhtin e Autran a respeito da estilística tradicional, das teorias advindas do estruturalismo e do formalismo, e do marxismo vulgar, e, assim sendo, das metodologias analíticas feitas com e para a obra de arte literária, levantam também um aspecto bastante polêmico dentro do processo dialógico em que a Literatura se encontra: a crítica. É inevitável que dentro de qualquer âmbito artístico haja a figura do crítico, com todo o seu olhar apurado, atido a suas influências teóricas e metodológicas, abrindo ou (quem sabe?) restringindo todo o aparato analítico da arquitetônica da obra e, logo, confirmando seu papel dentro da criação.

Osman Lins, em *Guerra sem testemunhas* nos afirma que “um texto, sem perder a sua individualidade, é também, em certa medida, o que sobre ele se escreveu” (1974, p. 180). Isso reforça o caráter de importância que a crítica acerca de uma obra possui dentro da sua conjuntura e presença no mundo. Ele nos diz ainda que a crítica é, sobretudo, importante no processo de formação do próprio escritor, mesmo que não seja o papel dela deslindar o obscuro labirinto em que o escritor se procura, se perde e se encontra, principalmente porque ela não é e não deve ser a única verdade e interpretação acerca do multiverso que é uma obra.

Parafraseando David Daiches (1912 – 2015), crítico literário escocês, Osman diz que a tentativa de submeter a crítica a um rígido método científico, como que uma metodologia estanque e sistematicamente fechada, acarreta o perigo de fazer com que a vitalidade autêntica da obra escape à análise e fique à margem dos leitores, sendo eficiente a crítica que ajuda a perceber o que há de melhor na vida multiforme de uma obra (LINS, 1974, p. 177). Essa assertiva alavanca muito as ideias de Bakhtin e Autran no que tange à necessidade da observação panorâmica da arquitetônica da obra literária, para poder se ter uma visão mais polivalente do que de fato significa a obra. “Qualquer crítica, se não exercida com espírito de serviço e lúcida consciência da sociedade onde aparece, é inútil”, ratifica Osman Lins (*ibidem*, p. 182). Na visão dialógica de Bakhtin e dentro da visão cultural a que Autran se

reporta, a obra literária, então, só merece sua crítica quando esta mesma crítica tiver significativa noção das forças internas e externas a que esta obra está e esteve sujeita.

Se um livro, na grande maioria das vezes, é algo pessoal, assinado por um homem, se representa uma conquista do indivíduo, é ao mesmo tempo um fato que interessa a muitos, para não dizer que em tese interessa a todos, pois nasce de todos – da língua comum, dos interesses comuns, da alma comum, da história comum, de tudo que existe em torno do escritor. (LINS, 1974, p. 187).

Autran, em *Uma poética de romance: matéria de carpintaria* (2000c), começa o seu “ensaio-fantasia” (para ironicamente distinguir o livro de uma teoria ou crítica literária de cunho acadêmico) falando que poucos escritores, principalmente brasileiros, trabalharam em cima da crítica de suas próprias obras, a não ser algumas poucas figuras como José de Alencar, Machado de Assis e Mário de Andrade, e que isso os fez saírem um pouco do seu papel de escritores. Diz ele que os nossos escritores aceitaram passivamente a tese de que deviam ficar sempre calados, de que não podiam teorizar nunca, de que nunca deveriam discutir sobre o seu fazer literário, isto é, nunca dar sua poética, que tal função estaria relegada sempre aos críticos e professores, estilistas e estruturalistas, semantistas e filólogos, teóricos, cientistas e laboratoristas, os quais muitas vezes nada ou erroneamente sabiam do fazer e da carpintaria literária (DOURADO, 2000c, p. 19).

No fim das contas, essa abstenção a mostrar sua *ars poética* fez dos escritores muitas vezes artistas preocupados com o que a crítica iria falar de suas obras, e, segundo Autran, “nada há de mais perigoso do que o escritor escrever para professores, teóricos ou críticos e jornalistas. Resulta em maneirismo e imitação de si mesmo” (DOURADO, 2000c, p. 20). A autoanálise do fazer literário ficcional, afirma o escritor brasileiro, para uso interno ou externo, seria uma forma de ascese na nossa Literatura, que muito ajudaria não somente os analistas não-criadores como muitos outros escritores.

Diante de muitos equívocos feitos por críticos literários quando da análise das obras de determinados escritores, Autran reforça o perigo de restringir a arquitetônica e o universo grandioso de uma obra a propedêuticas e hipóteses sempre fundamentadas em manuais automáticos de análise, e, para tanto, ele nos lembra da necessidade de se ler uma obra sempre tendo a ideia de que ela é um organismo vivo e estruturado que propõe sua própria teoria. Se tratarmos a obra sob a redoma de hipóteses sociais, psicológicas e políticas previamente concebidas, comparando os personagens unicamente com o meio social em que vivem ou colocando-os no divã para serem analisados, ou mesmo discutindo as criações literárias diante das verdades de ciências adotadas pelo próprio crítico, dessa forma, estaremos invalidando

todo o caráter cultural dialógico no qual essa obra foi criada e com o qual conversa a todo instante. Em relação a isso, AuTRAN chega a ser, em algumas de suas falas, bastante direto e crítico sobre as interpretações feitas por determinadas vertentes literárias as quais ele considera monológicas demais. Tais falas poderiam talvez ser fruto de uma tendência mais enérgica de pensamento, por conta do desejo de AuTRAN, na época, de denunciar as tendências tradicionalistas e materialistas com quaisquer resquícios de monologismo e unilateralidade.

Os críticos de tendências sociológicas, marxistas, lukacsianos ou não, pouco importa, ou de qualquer outra corrente sociológica moderna (um Goldmann, por exemplo), se apoiam nos personagens e no romance para traçar um panorama da sociedade, para analisar os indivíduos no seu meio real, os movimentos sociais e políticos. Às vezes o panorama dos críticos é bem mais amplo do que o visualizado pelo criador, mais completo e ordenado, mais racional, vamos dizer assim, a tal ponto que muitos romancistas, na sua natural vaidade coruja, chegam a admitir que foram eles, e não os críticos, que criaram aquilo tudo de grandioso que lhes é depois apresentado. E o que é pior, passam a criar em função não de sua visão pessoal, a única válida para o criador, mas em função da visão que os críticos lhes emprestaram. O que tem perdido muita gente boa, pois não há nada pior para o criador do que ver com os olhos dos outros: os únicos olhos com que os romancistas podem ver, além dos seus, são os olhos dos personagens, mas estes são olhos seus também. Só há uma coisa pior do que isso: é o escritor escrever para os seus críticos. Esquecem-se os romancistas de que sua grande virtude e riqueza é a modéstia. O que não quer dizer que o escritor deva ser inconsciente com relação à sua concepção e meios de expressão, que não deva ver racionalmente, claramente, compor arquitetonicamente a sua obra, que não deva ser lúcido e consciente, que deva se apresentar como vítima passiva da inspiração e do Divino Espírito Santo. Nada disso, o que se quer dizer se refere sobretudo a pessoalidade inicial da obra de arte. (DOURADO, 2000c, p. 94).

Em sequência, as noções sobre a crítica ou a análise da obra literária passam por Bakhtin dentro das suas concepções sobre o autor-criador e sobre o autor-contemplador (as quais serão mais fortemente exploradas no terceiro capítulo desta tese no que tange à autoria), bem como sobre as observações feitas às restrições metodológicas do estruturalismo e do formalismo. Para Bakhtin, quando, na criação, o autor-criador já embute no seu olhar o olhar do herói ou da personagem que ele mesmo criou, e, para realizar este processo, ele se distancia da sua própria figura pessoal, quebra a empatia em relação a essa criação, para poder visualizá-la e representá-la de forma mais autêntica e mais abrangente; caso contrário seria apenas materialização do seu próprio eu. Assim, criar, para o teórico russo, é um processo que sempre incorpora o outro: a alteridade é a única forma capaz de estabelecer o dialogismo da obra e fazê-la, por isto, penetrar estratos diversos que serão matéria-prima para sua arquitetônica. Aquele que contempla, que lê, que analisa a obra, depois de acabada pelo autor-criador, mas inacabada para o universo polivalente da interpretação, é também autor dela, porquanto é o contato externo dela com o mundo que a recebeu, este mesmo mundo que foi

aparato significativo para sua criação. Se aquele que contempla a obra não tiver a capacidade de adentrar na realidade dela e com isso ser autor conjunto da sua interpretação, isto é, se ele não souber fazer da obra vivência dialógica dele mesmo e de toda a integridade multiversa que esta obra contém, ele não conseguirá acessar o objeto estético e a arquitetônica dessa obra. Da mesma forma, pode ocorrer com o autor-criador, depois de realizada sua obra, falar sobre sua criação e o que ela significa. Este olhar, por sua vez, também requer desse autor a noção panorâmica dessa obra entregue ao mundo, obtendo a capacidade da autocrítica, da autoanálise em face do objeto criado, porém sempre inacabado.

Quando o artista começa a falar de sua criação além da obra criada e, para lhe acrescentar algo, costuma substituir sua atitude efetivamente criadora, não vivida por ele na alma mas realizada na obra (que não foi experimentada por ele mas experimentou a personagem), por sua atitude nova e mais receptiva em face da obra já criada [...], enuncia a impressão que agora ela produz sobre ele como imagem artística. (BAKHTIN, 2011, p. 5-6).

Para Bakhtin, para se tornar autor-contemplador, o leitor deve se tornar uma espécie de autor; e para ser autor, no mínimo, ele precisa conceber que a linguagem do autor-criador é guiada por leis totalmente diversas daquelas que regem os sistemas linguísticos de língua e fala. Ou seja, não é possível se alcançar dignamente uma crítica bem-feita de uma obra levando em consideração apenas os seus aspectos formais, mesmo que esta obra tome como diretriz a representatividade e a expressividade dos elementos da língua e dos discursos (BAKHTIN, 2015, p. 32). A obra é muito mais: é “transgrediente”.

Por muito tempo, diz Bakhtin, a obra de arte literária foi objeto de crítica com enfoques puramente abstrato-ideológicos, com apreciações publicísticas, esquecendo-se, por conseguinte, de seu fenômeno heterogêneo e dialógico, porquanto correlacionada a toda uma atividade cultural, histórica, social, política, religiosa, cognitiva e ética. Não seria possível, dessa forma, haver uma boa base crítica da obra de arte literária sem que o autor-contemplador dessa obra não a soubesse conhecer de fato, não soubesse penetrar na organicidade da obra e observasse, sem seus preconceitos muito fechados, a fluidez da sua criação e de todos os componentes heterodiscursivos que ali falam dela, por ela e para ela.

Não obstante, é importante ressaltar que nem o enfoque estilístico sozinho nem o enfoque sociológico ou filosófico por conta própria conseguem abraçar a arquitetônica de uma obra. A harmonia entre estas duas fontes e tantas outras que a obra tem é que proporcionam a visão maior de seu material, conteúdo e forma.

A estilística privou-se de um enfoque autenticamente filosófico e sociológico de seus problemas, excedeu-se em minúcias estilísticas, foi incapaz de perceber por trás dos avanços tendenciais e individuais os grandes e anônimos destinos do discurso literário. Na maioria dos casos, a estilística era uma estilística da maestria de gabinete e ignorava a vida social da palavra fora da oficina do artista, na vastidão das praças, ruas, cidades e aldeias, dos grupos sociais, gerações, épocas. A estilística não operava com a palavra viva, mas com seu preparado histológico, com a palavra abstrata da linguística a serviço da maestria individual do escritor. (BAKHTIN, 2015, p. 21).

Entre Mikhail Bakhtin e Autran Dourado, no que se refere às suas afinidades metodológicas acerca da literatura, é que vemos de forma curiosa o diálogo estabelecido na arte entre dois pensadores tão distintos, de culturas totalmente diversas, mas que harmonicamente, cada um com sua singularidade, estabelecem conexões importantes. Talvez justamente por serem importantes, uma vez que proporcionam opções mais amplas de reflexão sobre a criação literária, é que se estabelecem e fincam raízes. As raízes russas de Bakhtin e as brasileiras de Autran, por sua vez, puderam se juntar no terreno fértil da concepção da verdadeira realidade a ser encontrada na Literatura, da crítica sobre a visão material e restritamente estilística da análise da obra, das fronteiras necessariamente penetráveis da arte e da cultura, permitindo os carnavais de vozes dos discursos não-monovóxicos e plurais dos diferentes agentes e pacientes da criação, para, assim, fazer da carpintaria artística o lugar do olhar atento, apurado, técnico e artesanal sobre a *ars poética*.



*Os sinos da agonia - Ramon José Gusso (2009)*

## 2 CONVERGÊNCIAS SOBRE O GÊNERO ROMANESCO

O gênero é e não é o mesmo, sempre é novo e velho ao mesmo tempo. O gênero renasce e se renova em cada nova etapa do desenvolvimento da literatura e em cada obra individual de um dado gênero. Nisto consiste a vida do gênero. Por isso, não é morta nem a *archaica* que se conserva no gênero; ela é eternamente viva, ou seja, é uma *archaica* com capacidade de renovar-se. O gênero vive do presente mas sempre recorda o seu passado, o seu começo. É o representante da memória criativa no processo de desenvolvimento literário. É precisamente por isso que tem a capacidade de assegurar a *unidade* e a *continuidade* desse desenvolvimento. (BAKHTIN, 2002, p. 106).

A literatura é uma arte antiga. Os temas variam muito pouco, o que muda é a expressão, os estilos de época. Progresso e evolução são conceitos específicos da ciência e da técnica, que alguns apressados, por analogia, queriam aplicar à arte. [...] Toda obra de arte é completa em si mesma, ninguém aperfeiçoa ou leva à frente obra ou experiência de ninguém. [...] Literatura é o eterno presente, o passado constante. (DOURADO, 2000c, p. 188-189).

Os estudos sobre os gêneros literários demarcam uma discussão profunda acerca dos estilos de época e das mudanças ocorrentes no processo de evolução da literatura. As teorias referentes ao assunto perpassam, constantemente, variadas discussões sobre este processo de evolução, e encontram principalmente no gênero romanescos uma fonte substancial de impasses e reflexões no que tange ao fazer literário.

Desde a Antiguidade Clássica, vem-se construindo e se consagrando inúmeros e vultosos tratados sobre a lírica, a épica e o drama, por exemplo. Quase tudo sobre a forma e a matéria desses gêneros foi explorado, canonizado e encaixotado em regras e conhecimentos permanentes e similares. Da poesia, da epopeia e do teatro, principalmente clássicos, não há mais tanto o que se falar ou categorizar, a não ser suas infundáveis e curiosas interpretações e influências na contemporaneidade e na evolução e intertextualidade dentro da própria literatura. No entanto, quando se fala no gênero romance, uma grande pedra parece ainda estar no caminho, ou pelo menos no sapato principalmente daqueles que de costume acreditaram na formalização e caracterização fechada dos gêneros, facilmente identificáveis e classificáveis. O romance estabeleceu uma nova morfologia, inaugurou uma nova sistemática sobre o pensamento e sobre a criação dos gêneros literários.

Segundo Roland Bournneuf (1976, p. 8-9), na época medieval, falava-se em romance como sinônimo de algo escrito na língua comum, popular, em oposição ao latim, que era a língua erudita. “Romanza” (língua vulgar) deu origem ao verbo “romancear”, que significava “traduzir do latim”; isso no século XII. Quando já no século XV, romance passou a ser “contar em língua popular”, uma vez que o autor utilizava obras anteriores, lendas da

literatura latina e lendas célticas, e a elas acrescentava sua inventiva para narrar novas histórias. A mesma palavra “romance” propagou-se e passou a designar qualquer obra escrita em língua vulgar, mesmo que não fosse traduzida do latim; podia ser, nesse sentido, qualquer obra de ficção com base na matéria oral.

As novelas de cavalaria, surgidas em maior potencial na Espanha, no século XII – propagando-se mais à frente para Portugal, França, Itália e Inglaterra –, na forma de verso, passaram a ser escritas em prosa depois do século XV, em linguagem mais popular, abrangendo as picarescas medievais e as paródias satíricas às próprias novelas de cavalaria<sup>8</sup>. Destas teriam se originado o romance moderno, respectivamente, segundo Mikhail Bakhtin e Autran Dourado. Tempos depois, no século XVII, a moda abandonou os cavaleiros para contar a história dos pastores e pastoras e seus amores nem sempre de finais felizes. Século seguinte, XVIII, o romance é chamado à luta pelo triunfo das luzes do Iluminismo, com Montesquieu, Voltaire e Rousseau. Adiante, os romances começam a ser criação de outros tantos universos, ligados a destinos individuais de personagens, biografias com experiências de filosofia de vida. Aparecem Henry Fielding, Dostoiévski, Tolstói, Proust, Virgínia Woolf, Joyce e tantos outros que passaram a fazer do empreendimento literário romanesco um meio de aceder à verdadeira vida, iluminada, aprofundada, explorada no seu mergulho mais profundo das questões psíquicas e metafísicas. O romancista se instituiu, dessa forma, como aquele que ironicamente desfez e ao mesmo tempo construiu a vida a partir da linguagem, e de uma linguagem aberta, multifacetada e diferente do cânone dos antigos gêneros, e, para isso, teve de ser acompanhado constantemente de uma inevitável reflexão crítica acerca da sua própria criação.

O impasse que o romance instituiu dentro da teoria literária, com o advento da modernidade e da sua gradual evolução e presença na produção artística, deveu-se justamente pela sua multiplicidade e diferenciação estética em relação aos outros gêneros. Por não ter uma forma fixa ou mesmo por absorver outros gêneros – literários ou não – e embuti-los na sua poética, e por ser um gênero de origem popular, o romance gerou uma indagação: falar de romance é falar de um gênero identificável?

O caráter aberto do gênero [romance], que permite integrar, segundo dosagens diversas, os elementos mais díspares – documentos em bruto, fábulas, reflexões

---

<sup>8</sup> Veremos mais à frente que, nesse ponto, sobre a origem do romance moderno, Mikhail Bakhtin e Autran Dourado discordam um pouco: para este o romance moderno teria se iniciado com as sátiras paródicas às novelas de cavalaria, principalmente a partir de Miguel de Cervantes até os romances barrocos, e para aquele o romance moderno teria se iniciado com as novelas picarescas, principalmente de Rabelais, no século XV.

filosóficas, preceitos morais, canto poético, descrições –, a sua ausência de fronteiras, que, numa palavra, contribui para fazer o seu sucesso – cada um acaba por nele encontrar o que procura –, asseguram-lhe longa vida: a extrema maleabilidade permitiu-lhe sair triunfante de todas as crises. Estes mesmos traços tornam aventurosa toda a tentativa para definir o gênero. (BOURNNEUF, 1976, p. 27).

O romance desdobrou-se quase sempre como um espaço de experimentação, cheio de configurações variadas e de recursos múltiplos, substituindo o monólogo do enunciador pela pluralidade da enunciação, e estabelecendo o leitor como participante da invenção. Como tornou-se aberto a variadas experiências, o romance criou um lugar em que as ideias podem ser facilmente e livremente discutidas, e, por isso mesmo, serem desfeitas e refeitas a qualquer instante no estabelecimento de suas relações textualmente sugeridas. É a escrita em seu pleno florescimento e amadurecimento, onde se confluem o épico, o dramático e o lírico, apagando-se até mesmo os limites entre a ficção e o ensaio. O romance se tornou, então, o principal laboratório da narrativa, suscitando uma nova consciência e um caráter de denúncia, exploração e adaptação do real.

Por ter nascido propriamente de um âmbito popular, o romance adquiriu forte capacidade de comunicação com o leitor, pois na narrativa romanesca o homem conseguiu aproximar-se mais das suas próprias questões existenciais e filosóficas, libertando-se ao se defrontar mais profundamente com os medos e desejos humanos. Em outras palavras, o romance deu maiores possibilidades de o leitor se perceber mais dentro do discurso, mais defrontado consigo mesmo através da linguagem, capaz de através dela afrontar os problemas e provações que o assaltam como ser vivente e em contínuo processo de transformação. O espírito fundamental do romance é o de um herói que está em constante busca e, conseqüentemente, nunca pode ser sistematizável e findo, pelo menos não em nível abstrato. E é esse inacabamento normativo dele que o faz ser filosófica e historicamente o legitimador da condição vital do espírito, que está sempre em processo de devir.

Assim, enquanto que a característica essencial dos outros gêneros literários é repousar numa forma acabada, o romance aparece como alguma coisa que devém, como um processo. E é por isso o gênero mais exposto aos perigos, do ponto de vista artístico, de modo que muitos críticos que identificam a problemática, só o consideram uma meia arte. Esta pretensa meia-arte prescreve, portanto, leis ainda mais rigorosas e mais invioláveis do que o fazem as ‘formas fechadas’, leis tanto mais imperiosas quanto, por essência, são menos suscetíveis de definição e de formulação: são as leis do tato. Tato e gosto, categorias em si inferiores que pertencem inteiramente à esfera da vida e são sem importância mesmo em relação a um mundo ético essencial, adquirem no romance uma importância considerável, constitutiva: é unicamente graças a elas que, do princípio ao fim dessa totalidade que forma o romance, a subjetividade consegue conservar o seu equilíbrio, fixar-se como

objetividade épica normativa, e, por isso mesmo, superar a abstração, quer dizer, o perigo próprio a este gênero literário. (LUKÁCS, 1967, p. 72-73).

É sempre arriscado fazer prognósticos sistemáticos e técnicos demais acerca da matéria do romance dentro da teoria literária. A lógica generalista perde sua capacidade ao se defrontar com a extensão criativa que o gênero romanesco oferece. A hibridez se torna, destarte, o melhor elemento definidor desse gênero, tão agênero em se comparando à estrutura formal e categórica dos outros gêneros.

A diversidade temática do romance lhe trouxe sempre uma capacidade de mobilidade dentro de cada época em que foi produzido, a ponto de haver romances ligados a questões de conhecimento artístico e científico. E sua inventividade vem inclusive do fato de poder unir esses dois discursos, e tantos outros, dentro da sua poética. Na verdade, como relata Ernesto Sábato, com o romance o homem se tornou exposto a uma profícua intempérie metafísica, pois a modernidade lhe tirou a fé sólida e lhe devolveu o caráter da curiosidade, o questionamento sobre a vida e sobre Deus. O romance se tornou protagonista desse jogo de especulações sobre a religião e a ciência, sobre o ridículo do passado e as propostas do futuro. Os tantos heróis criados nos inúmeros romances passaram então a ser não meras figuras aventurosas, mas principalmente o testemunho trágico de um artista e de um leitor diante dos quais desmoronam os valores seguros de uma comunidade sagrada. O gênero romanesco estabeleceu o amadurecimento da linguagem com sua abertura temática e maleabilidade estrutural, em oposição à rigidez e normatização dos gêneros anteriores a ele (SÁBATO, 1994, p. 25-27).

Curiosamente, um dos principais legados deixados por Mikhail Bakhtin foi seu estudo a respeito do gênero romanesco, sobre o qual ele foi pesquisando e analisando desde os textos mais antigos até os mais controversos e próximos de sua época, haja vista a obra de Dostoiévski, por exemplo. A mensagem deixada por Bakhtin, grosso modo, é a de que o romance rejeitou o absolutismo de uma língua única e singular, pautada por gêneros fechados e sistematicamente estilizados, e trouxe à tona a consciência linguística da multiplicidade; por isso mesmo, o romance pressupõe no mínimo uma descentralização verbal e semântica, a qual trouxe uma reviravolta e uma libertação substancial das intenções culturais e expressivas. Através dele, a Literatura provocou mudanças radicais nos destinos do discurso humano.

Mikhail Bakhtin vê o romance como um antigênero, criado quando os horizontes sociais estavam sendo amplificados. É o fruto do desbancamento da língua tida como única e oficial, porque nasceu do contato das culturas umas com as outras, permitindo novas interpretações de mundo. Enquanto os demais gêneros possuem moldes mais rígidos, com

ossatura dura e já calcificada, o romance está constantemente em processo de evolução, refletindo mais profunda, substancial, sensível e rapidamente a evolução da própria realidade. “Somente o que evolui pode compreender a evolução” (BAKHTIN, 2014, p. 400).

Nesse sentido, é mister dizer que o romance se tornou a principal figura da análise da evolução literária na era moderna e contemporânea, porque, mais do que todos os outros gêneros, ele já nasceu moderno e trouxe consigo a capacidade de seguir as tendências evolutivas do novo mundo. É por esse motivo que Bakhtin suscita o desafio para a teoria literária de estudar o romance, porque estudar os outros gêneros é como estudar línguas mortas, estáveis, canônicas e redundantes, enquanto estudar o romance é entrar em contato contínuo com uma língua viva, passível de transformação constante. O romance não é mais um gênero ao lado dos outros, ele evolui no meio deles e, por se acomodar mal, trata de parodiá-los, ironizá-los, reinterpretá-los. Tanto que quando um gênero acaba sendo influenciado pelo romance, se torna mais livre, autoparódico e pluriestilizado.

Não é possível apontar um só traço característico do romance que seja invariável e fixo, porque o romance é um gênero crítico e autocrítico, e, logo, permanece constantemente em evolução e transformação. Não obstante, Bakhtin nos afirma no texto “Epos e Romance” (2014) que o romance possui suas exigências e distinções em relação aos outros gêneros, tais como: o romance não deve ser poético como os outros obrigatoriamente se apresentam como tais; o personagem do romance não deve ser heroico, porque deve ter todos os traços; o personagem não deve ser apresentado como algo acabado, mas em evolução; e o romance deve ser para o mundo contemporâneo o que a epopeia foi para o antigo. Dessa forma, com essas exigências tão leves e abertas, o romance se liga permanentemente aos elementos do presente inacabado que não o deixam enrijecer como gênero, porque para ser romancista é preciso gravitar em torno de tudo aquilo que é inacabado. O romance, ainda segundo Bakhtin (2014, p. 420), profetiza os fatos, prediz e influencia o futuro real do autor e dos leitores, reinterpretando e reavaliando constantemente o passado e o presente e se entregando plenamente ao futuro, e por isso é acanônico, sempre em devir.

Justamente em referência a este passado e presente com vistas no futuro é que Bakhtin nos mostra que a prodigiosa representação do passado no romance não implica em representar esse passado como a epopeia o faz, glorificando-o e ascendendo-o, mas antes de tudo o romance o faz para trazer nova visão e nova experiência para esse passado, sem fazê-lo perder sua singularidade, mas usando-o como fonte para zona de contato com o presente em evolução. Sob o mesmo jugo, a convergência se torna inevitável entre esta fala de Mikhail Bakhtin e a de Autran Dourado, nosso romancista brasileiro, o qual nos seus estudos sobre a

poética de romance diz o seguinte: “para o romancista o passado é renascimento em tecido verbal, é pretexto para a construção de uma teia, com que se realiza o risco do bordado” (DOURADO *apud* LUCAS, 1983, p. 37).

Na mesma veia temática de mostrar o diferencial do romance para com os outros gêneros, Autran também diz as seguintes palavras: “é sabido que o romance, como gênero, figura sempre a sociedade e incita à meditação sobre ela. Ao mesmo tempo, de todos os gêneros literários, tem-se mostrado o menos submisso a um código perene de regras (DOURADO *apud* LUCAS, 1983, p. 40).

Em seus tratados sobre a poética de romance, Autran trata do gênero como um filho que dá à luz a cada obra escrita, determinando o hibridismo e a emancipação estilística nos quais se figuram a criação dos mesmos. Para metaforizar esse processo criativo, ele utiliza a figura do labirinto. Para Autran, o romance é como um labirinto, um convite à razão através do segredo e do mistério do devir. E reitera: “Labirinto não significa confusão, mas nova ordem. Uma ordem codificada e cifrada, sistema de signos” (DOURADO, 1974, p. 2). Essa afirmação corrige e atualiza, conseqüentemente, qualquer intenção de dizer que o romance – por não ter uma estrutura rígida e fechada, canonizada estilisticamente em regras – é um tipo de obra solta e assistemática, sem técnica e providência. Essa não é e nunca foi a questão: por ser aberto e múltiplo, o romance não determina o caos e a confusão; ele, na verdade, é a figura da obra que não segue padrões doutrinários, pois que sua ordem e configuração é singular e única em si mesma. Autran deixa sempre claro que cada romance seu é único, sem estilo repetido e redundante, e essa é a matriz de configuração do gênero romanesco: fazer com que cada obra possua sua própria teoria e chave de decodificação, diferente da lírica, épica e drama, como Aristóteles havia proposto no passado, estruturalmente fundamentadas.

O passado é forte matriz referencial da obra de Autran e, como Bakhtin, o romancista e ensaísta pesquisou e analisou as origens do gênero romanesco. Isso fica claro tanto em *Uma poética de romance: matéria de carpintaria* (2000c) e em *Breve manual de estilo e romance* (2003), por parte de Autran, quanto em *Questões de Literatura e de Estética* (2014) e *Problemas da Poética de Dostoiévski* (2002), por parte de Bakhtin. Ambos acreditam que o gênero romanesco tenha muito a ver com a plasticidade e a heterogeneidade do diálogo socrático e da sátira menipeia<sup>9</sup>. Além disso, há certos aspectos particulares desses gêneros

<sup>9</sup> Autran Dourado concorda com Mikhail Bakhtin que o romance possua uma marca registrada bastante forte no diálogo socrático e na sátira menipeia, as quais seriam a origem de toda a sua capacidade reflexiva, aberta e irônica; nisso eles possuem convergência de ideias. Entretanto, como já falado, ao demonstrarem a origem do romance moderno ou as influências mais potenciais e fortes da sua estrutura e conteúdo, Mikhail Bakhtin acredita mais nas influências da novela picaresca do século XV e XVI, principalmente as de François Rabelais,

antigos que aprazem às configurações do romance e sua evolução: a natureza dialógica da verdade, a síncrize (confrontação de diferentes pontos de vista) e a anácrise (método de provocar os interlocutores para falarem suas verdades), a presença de heróis ideólogos, o enredo dialógico e a imagem embrionária da ideia através do homem que a representa. Em *A glória de um ofício* (1974), Eneida Maria de Souza, grande estudiosa de Autran, reitera essa assertiva e complementa com falas do autor a convergência existente entre Bakhtin e ele, demonstrando que ambos consideravam o gênero romanesco assentado em raízes do diálogo socrático, da sátira menipeia, bem como da épica, da retórica e da carnavalesca, fontes também importantes de onde este gênero agênero bebeu.

Esse conteúdo passado da origem do romance configura toda sua evolução posterior, e foram justamente as obras carnavalescas que o ajudaram a remover as barreiras de toda espécie de gêneros e de sistemas herméticos de pensamento entre diferentes estilos, aproximando o que antes se dizia não ser possível aproximar e tornando possível a criação da estrutura aberta e dialogizante. No que tange às influências da épica e da retórica, constata-se, respectivamente, o fato de o romance ser uma narrativa e (mesmo que de forma diferente) representar a vida de um herói, e do discurso ser o lugar maior de onde se estrutura sua criação.

Há que se observar também, no que se refere ainda à origem e passado do romance, que o advento de uma sociedade moderna, principalmente pós era medieval, e sua consequente descentralização de línguas dominantes e canônicas, foi um importante marco de fertilização para a construção de uma literatura romanesca e para as diversas culturas perceberem suas capacidades de interação, seus limites e suas características singulares. Segundo Bakhtin,

um segmento fechado, uma casta, uma classe em seu núcleo interiormente único e estável, caso não sejam abrangidos pela desintegração nem retirados de seu equilíbrio interior e de sua autossuficiência, não podem ser um terreno socialmente eficaz para o desenvolvimento do romance: o fato do heterodiscurso e da diversidade de linguagens pode ser aqui tranquilamente ignorado pela consciência linguístico-literária da altura de sua incontestável língua única e de autoridade. (BAKHTIN, 2015, p. 168).

A partir daí foi possível estabelecer uma ponte entre o início da produção do gênero romanesco e sua posterior maturação como gênero reconhecido, mesmo que ainda de alguma forma rejeitado por muitos. Nos estudos de Bakhtin, o romance se dividiu em duas linhas

---

enquanto Autran Dourado se dedicou mais a observar a herança romanesca advinda dos romances barrocos do início do século XVII, a contar principalmente com Miguel de Cervantes e seu Dom Quixote de la mancha.

estilísticas. Na primeira linha, os romances introduziram a diversidade dos gêneros da vida cotidiana e dos gêneros semiliterários, com o intuito de eliminar o heterodiscurso grosseiro, tornando-se uma verdadeira enciclopédia de gêneros. Na segunda linha, introduziram-se as linguagens não literárias, o que instituiu uma diversidade multifacetada com várias vozes socioideológicas. Dentro desta segunda linha estilística, Bakhtin acredita que, no romance, cada linguagem tornou-se um ponto de vista, um horizonte socioideológico de grupos sociais reais e de representantes personificados. E esta plenitude dos pontos de vista personificados, alcançado pelos romancistas nas suas obras, não se refere a uma plenitude lógica, sistemática, puramente semântica dos pontos de vista possíveis de se construir, e sim uma plenitude histórica e concreta das linguagens socioideológicas, reais, que, em cada época, entraram em interação, como unidades contraditórias em formação e união.

Contudo, é preciso também deixar claro que esse horizonte socioideológico de grupos sociais reais presente no romance, segundo Bakhtin, não é como a visão de um sociologismo ou conteudismo vulgar e de seus seguidores, que viam no romance somente a expressão da luta de classes figurativizada nos embates que um indivíduo travava, enquanto um tipo representativo de uma dada classe, com outras classes de uma coletividade. Em Bakhtin, há explicação alternativa quanto a essa gênese e natureza do romance, vendo na linguagem deste gênero não uma ramificação da épica, mas uma força antígenérica e inovadora dentro da literatura, uma oposição constante, sistemática e fundamental a tudo o que em dada formação social mais vulgar ou de unilateralidade viciosa estiver já tido como feito e fixado. E é por meio dessa confrontação que a obra teórico-crítica de Bakhtin e a criação literária de Autran Dourado acabam se contrapondo aos excessos construtivistas da estética material e da estilística tradicional e com os excessos conteudísticos e ideológicos do marxismo simplista e vulgar, uma vez que, respectivamente, o primeiro grupo desconsidera os conteúdos históricos de emergência do texto literário e o segundo grupo concebe a literatura unilateralmente como reflexo do meio social.

Essa plenitude de linguagens socioideológicas do romance também não se refere somente a determinar que ele esteja pura e unicamente ligado a um estilo de época ou a uma categorização historiográfica, como muitos manuais didáticos acreditam fazer ao dividirem as épocas históricas de evolução da literatura. Isso tudo tem mais a ver com a fusão de vozes discursivas que o romance é capaz de fazer dialogar dentro de sua estrutura e performance. E essa capacidade, segundo Autran Dourado, se potencializa, por exemplo, com o romance barroco, em que a mundividência com sua contraditória unidade sobrecarregada de tensões e sua irrepreensível multilateralidade da vida e do discurso do herói carregam a representação de

um homem incompleto, em constante processo de formação. Autran acredita que quase todas as variedades do romance moderno surgiram geneticamente dessa capacidade de abranger no seu discurso múltiplas variedades de linguagem: filosóficas, históricas, políticas, geográficas, líricas, morais, religiosas e outras mais.

Quando anteriormente foi falado que o passado é forte matriz referencial da obra de Autran Dourado, também pode-se levantar desta afirmação o passado como uma questão espaço-tempo que miticamente perpassa os romances do autor brasileiro. Na verdade, para Autran, as Minas Gerais são o depósito do mito do passado brasileiro, como se, no coração do autor, o tempo e o espaço de sua afeição fossem a metáfora mais fiel da tensão presente-passado tão recorrente no gênero romanesco. E isso se clarifica potencialmente com uma das suas mais importantes obras, segundo ele mesmo: *Os sinos da agonia*.

O romance, publicado no ano de 1974, se passa na Vila Rica do século XVIII, na antiga chamada Capitania de Minas, sob regência de um Capitão-General. A trama atravessa a época da exploração do ouro, na qual João Diogo Galvão, rico proprietário de minas e terras no sertão, viúvo e pai de dois filhos, Gaspar e Leonor (falecida), se vê necessitado de influências junto ao poder do Palácio e de sangue novo na sua vida amorosa, para satisfazer a ambição de ampliar a fortuna do ouro com novos contratos de exploração. O desejo de uma nova esposa acende quando percebe-se envelhecendo e perdendo a febre da exploração das terras do sertão. Nessa empreitada, segue em direção à nobreza paulista à procura de uma jovem que lhe trouxesse de volta esse ardor da juventude. Assim entra o velho Diogo na família de Dom João Quebedo, velho proprietário de bens imóveis na cidade e no campo, bens que na época estavam em decadência por conta dos novos investimentos nas expedições das minas. A esposa de Quebedo era Dona Vicentina, mulher adúltera que gerara um filho insano, chamado Donguinho, vergonha da família, o qual vivia trancado em casa a maioria do tempo. Dom João e Vicentina tinham outras duas filhas, Mariana e Malvina. Mariana era a eleita de João Diogo para o casamento, por ser a mais velha que precisava logo casar, mas Malvina, ambiciosa, esperta e maliciosa, insinua-se junto a João Diogo e afasta a irmã da possibilidade de casar-se com o velho. João Diogo sente-se magnetizado por Malvina, aceita o acordo e se instalam em Vila Rica, juntos das riquezas da província, próximos do centro em que brilha o Capitão-General. Malvina instala-se na nova casa e a decora por completo, da mesma forma que passa a decorar e mudar João Diogo, fazendo surgir nele novo sangue e energia. Agradecido, João Diogo torna-se generoso, permitindo na casa as novas cores, sons, movimentos, gostos e olfatos do puro luxo: da glória que vem da luz febril e dourada de Malvina, ela que é agora a madrasta do jovem Gaspar.

Gaspar, por sua vez, é rapaz recém-estudado na Europa, sensível às letras e às músicas<sup>10</sup>: o intelectual que o Capitão-General tanto aprecia e com o qual o pai Diogo se decepciona, visto por ele como um perigo à ordem econômica e política vigente. Gaspar não se identifica com o pai, este não se identifica com o filho, e, diante dessa relação conflitante, Gaspar vive boa parte do seu tempo longe da casa, pelos matos nas terras do pai, juntamente com seu fiel servidor, o escravo Bastião. Gaspar é a imagem da mãe e da irmã, ambas falecidas: figuras puras, delicadas e castas. Em vista disso, o sofrimento ou a paixão de Gaspar localiza-se na ausência das duas que tanto amara, na estranheza com o pai e na novidade da presença de Malvina, a madrasta luxuosa e conectada à vida provinciana.

Ajudada por Inácia, mulher habilidosa e perspicaz na condição de escrava, Malvina tece uma teia a fim de fisgar Gaspar para o convívio da casa. Quando a madrasta consegue, este acaba se sentindo gradual e confusamente atraído por ela. A amizade e a paixão crescem e, certo dia, quando ambos passeavam a cavalo, Malvina vê os olhares de um mestiço corajoso com pintas de sangue de índio que andava pela cidade, chamado Januário. A mesma se entrega aos olhares atrevidos do mestiço. A mulher de João Diogo agora se vê na berlinda do amor dócil do enteado e do amor lancinante do mestiço. O trio amoroso se intensifica e Malvina vê como solução a associação com Januário para tramar a morte do velho João Diogo. Incitado por Malvina, Januário assassina João Diogo em sua própria casa, sob o plano da amada, e acaba sendo preso. Consegue fugir da cadeia com a ajuda do pai Tomás Matias Cardoso, e se torna criminoso político, assassino de amigo do Palácio. Durante um ano, na clandestinidade, anda na companhia de Isidoro, fiel amigo escravo, negro, presente dado pelo pai, sempre com o pensamento em Malvina. Isidoro o aconselha a ir embora, esquecer-se da mulher, mas Januário decide voltar a Vila Rica, justamente no dia em que o governo fazia a cerimônia ou a farsa da sua morte em efígie, a partir de um boneco que o representava e que seria sacrificado em ordem do seu sacrifício real. Ao se encontrar com Malvina, esta, já íntima

---

<sup>10</sup> Interessante observar como as personagens de Autran Dourado aparecem também muitas vezes para denunciar o poder colonialista que a Europa tinha sobre suas colônias. Gaspar, por ter estudado na Europa, era sensível às letras e às músicas, portanto aqueles que viviam no Brasil, sem estudo ou sem os ares culturais e artísticos europeus, estariam relegados à insensibilidade? Essa afirmação é ironizada por Autran logo mais à frente no romance ao nos depararmos com um Gaspar alquebrado, depressivo, indeciso e sem fibra de comportamento: o que vem da Europa, mesmo que *a priori* parecendo cheia de sofisticação e requinte, de fato é forte e profícuo? Curiosamente, os personagens que mais sobrevivem e não se entregam à loucura ou ao trágico destino nos romances de Autran são os empregados, os negros escravizados ou os mais pobres e humildes; os estudados, ricos e poderosos são os mais fadados à ruína. Isso nos remete ao que foi tratado na Introdução desta tese sobre o vício da colonialidade que nos faz acreditar que o que vem dos países colonizadores é sempre melhor que o que se constrói nos colonizados: Autran desmistifica ironicamente essa corrente ilusória a partir de seus personagens e tramas e a partir de toda a sua engenhosa arquitetura romanesca; o autor nos põe a refletir sobre a nossa própria mania como (uma vez) colonizados de rebaixarmos nossos conhecimentos, condutas e tradições.

do poder e da ambição, fala a Januário que não pode mais estar com ele, e este se entrega às armas dos soldados do Capitão General. Gaspar, mesmo sentindo-se livre para poder amar Malvina, depois da morte do pai, decide ser fiel à identidade com os princípios da falecida mãe, Jacinta, e da irmã, Leonor. Aparentemente livre do pai e da madrasta, com quem não decide ficar, apesar da paixão que sentia por ela, Gaspar fica noivo de Ana, jovem moça de família decadente. Diante da impossibilidade de se unir a Gaspar, e da morte de Januário, Malvina acusa o enteado pela morte do pai e se mata. Gaspar fica a esperar que sua morte também venha, seja na prisão ou em praça pública, mas não em efígie como o fora antes Januário.

A história por trás de *Os sinos da agonia* é simples e não foge do padrão de muitas outras que estamos acostumados a ver nos clássicos livros da literatura. Mas, como diz o próprio Autran Dourado, “o enredo continua sendo o que sempre foi: uma maneira de manter presa a atenção do leitor. Serve para distrair o leitor, enquanto lhe batemos a carteira” (DOURADO *apud* SOUZA, 1996a, p. 35). A máxima da narrativa de Autran, dessa forma, não se encontra no enredo em si, mas na forma como esse enredo é construído, sob que vozes ele é transmitido: a matéria de carpintaria que faz o conteúdo do autor brasileiro ser a produção genuína da retórica, da carnavalização, da multiplicidade e da abertura estrutural de que se apraz a poética de romance.

Embora localizado em um espaço histórico definido (no século XVIII, em uma Vila Rica cheia de conflitos), *Os sinos da agonia* – que faz parte do painel dos romances dedicados à ruína das Minas Gerais, de Autran Dourado – não se restringe nem de longe ao conteudismo historiográfico – apesar do processo histórico o qual perpassa a obra seja também importante para sua arquitetônica –: por mais que a trama pudesse se enveredar pela cinematografia do fulgor da decadência da sociedade de ouro, os ângulos da narrativa insistem em se concentrar na vida de poucas personagens eleitas: Malvina, João Diogo, Gaspar, Januário, Isidoro e Inácia. A investigação dos dramas individuais destas são o motim da obra e é através delas que Autran revela o mito sobre o destino do homem, em um cenário tortuoso onde todos conspiram. Assim como as voçorocas, as ladeiras e os grandes morros da antiga Vila Rica se enroscam e confundem as personagens, o leitor também é convidado a se imbricar na sucessão labiríntica da linguagem e dos acontecimentos, em meio a adultérios, assassinatos, ambições recalçadas, loucuras e suicídios. As traições instiladas nas intrigas políticas de uma velha cidade cheia de tentáculos determinam a trajetória humana e criam os estigmas dos seres envolvidos, fazendo nascer um mundo opressivo e sonegador. Todo esse processo fixa-

se principalmente em Malvina, a qual, pouco a pouco na trama, se torna o eixo da força devoradora de todos.

Há que se observar em *Os sinos da agonia* uma gama de elementos simbólicos desencadeados pelo dialogismo criado pelo autor dentro da esfera do passado e do futuro, da memória e do tempo presente. Os próprios sinos a badalarem constantemente na cidade na indicação da morte de alguém revelam esse quadro labiríntico e agonizante no qual vivem as personagens<sup>11</sup>. Estas assumem uma qualidade arquetípica capaz de assegurar o nível mítico da narrativa, mostrando que dentro do intransponível processo de desencontros entre o presente e o futuro de cada uma delas, a engrenagem corruptora das fatalidades se torna inevitável. É como se o ser humano não tivesse capacidade de ação neste labirinto da vida, com a opacidade de um destino que jamais pode ser adivinhado. O leitor, por sua vez, também é convidado a participar deste labirinto, o qual Autran diz não significar uma confusão, mas uma nova ordem, uma ordem codificada, cifrada, sistema de signos: “uma construção arquitetônica de forma rígida e cerrada, geométrica, pura cristalografia, convite da razão através do segredo e do mistério” (DOURADO, 1974, p. 2).

A história de *Os sinos da agonia* aparece em quatro grandes blocos que constituem o que seriam os capítulos, os quais o autor denomina de jornadas. A partir delas é que se pode observar que todo o enredo, resumido e contado anteriormente, segue esta nova ordem labiríntica a que se toma nota acima, em um vai-e-vem de acontecimentos e pontos de vista que se transmudam a partir da narração feita, em detrimento de cada uma das personagens centrais.

É importante ressaltar que quando se fala que cada um dos blocos está sob o jugo e influência de cada uma das personagens citadas, cabe a observação de que Autran Dourado não usa a primeira pessoa em seu discurso, mas a terceira pessoa. Contudo, é uma falsa terceira pessoa em que o narrador vê sob o olhar da personagem e discursa sob o pensamento desta: mais uma técnica e forma de bater a carteira do leitor de que se vale Autran na construção de sua poética de romance. A voz narrativa em alguns momentos chega a se

---

<sup>11</sup> Essa simbologia da morte e da ruína perpassa quase toda a obra de Autran Dourado, não somente *Os sinos da agonia*. É o que poderá se observar reiterativamente a cada romance tratado e analisado nesta tese. A morte, a ruína e a decadência em Autran é metáfora dialogizante da história e da linguagem: da história, por mostrar o desabamento das riquezas e tradições das Minas Gerais, as quais, segundo Autran, foram profundamente marcadas pela corrupção, pelo patriarcalismo repressor e pela sexualidade recalcada; da linguagem, pelo constante e irônico apagamento da voz narrativa monocular, pela desfaçatez de um autor que se mostra e se esconde por detrás de alteregos, por uma quebra do purismo e do tradicionalismo; enfim, uma morte e uma ruína que revelam, em tom concreto e abstrato, o constante inacabamento e reinvenção da história, da cultura e da criação literária e do romance.

mesclar a tal ponto à voz da personagem que já não se consegue discernir que há dois entes falando, a não ser quando a fala da personagem aparece de forma mais direta, entoada oralmente na cena e não como consciência e pensamentos em fluxo. O narrador em questão a todo momento também muda seu discurso, vai do formal ao regional e coloquial, do discurso político ao religioso, mistura-se às personagens que aparecem na trama, enviesa-se em defesa de um depois na de outro, é histórico, científico, mítico e geográfico; enfim, polifônico por natureza, para citar Bakhtin. Daí a potência de Autran como romancista, por justamente abrir os níveis da linguagem, a ponto de criar verdadeira carnavalização dentro da narrativa, diferentemente da épica, lírica ou drama tradicionais: o romance abrange as vozes do povo, não se estrutura como canônico, muito menos fechado e monofônico, apesar de ter seu próprio sistema e conteúdo.

O primeiro bloco do romance *Os sinos da agonia* trata da jornada vivida por Januário, e se chama “A Farsa”. O livro, portanto, começa por um dos principais acontecimentos do final da trama, quando Januário decide voltar à Vila Rica e reencontrar Malvina, e é aconselhado pelo escravo Isidoro de fazer o contrário. A “farsa”, a princípio, parece se referir à morte em efígie de Januário – sacrifício falso de um boneco representando o assassino clandestino –, mas adquire um leque maior de opções ao, dentro do bloco, a voz narrativa, envolvida pelo olhar do mestiço, mostrar: a farsa do próprio governo com suas políticas enganosas; a farsa de Malvina, ao Januário perceber que esta o tinha usado apenas para satisfazer os prazeres do corpo e para matar João Diogo; a farsa do próprio Januário, por conta do amor cheio de apego e paixão cega que sentia por Malvina; a farsa do Capitão-General, com sua diplomacia interesseira; e a farsa das próprias relações que revelavam, em contraposição, o verdadeiro amor que Januário só encontrara no pai Tomás Matias Cardoso. O próprio discurso do narrador no bloco, sujeitado à visão de Januário e de outras vozes, é uma farsa, porque engabela o leitor que não conhece muito da história ainda e o instiga a continuar lendo a obra, a fim de encontrar as respostas para o drama pessoal das personagens. Linguagem leve, mas complexa, truncada e misteriosa, ora de tom político, ora de tom religioso, ora de tom coloquial.

Em *Uma poética de romance: matéria de carpintaria* (2000c), Autran Dourado explica detidamente a planta baixa do labirinto de *Os sinos da agonia* e revela a predileção mítica vinculada à morte em efígie de Januário, procedimento, segundo ele, muito comum no Brasil Colônia, época em que se passa a história. Januário, como demonstra Autran, é como Janus, deus bifronte, aquele que é tentado à fuga mas sabe que deve voltar para aceitar sua morte definitiva. O primeiro bloco, portanto, é dedicado a Januário e sua dúvida e destino.

Bugre, diziam quando queriam ofendê-lo. E ele saltava como uma onça pintada, a fúria nos olhos, os dentes arreganhados, o punhal pronto para o revidê. Mameluco ele ainda aceitava, tinha mesmo um certo orgulho, embora se soubesse desde cedo bastardo. Gostaria mesmo de ser era branco, da cor alvaiada dos seus irmãos, dos filhos de siá Joana Vicência. Boa, ela era boa, uma nuvem de bondade. Aceitou-o a princípio feito estivesse envergonhada, como se Januário fosse filho espúrio não do marido mas dela. Madrinha, era como ele a chamava. Como chamava o pai de padrinho na frente dos outros, não na frente dela, tinha vergonha. (DOURADO, 1981, p. 19).

O segundo bloco, em sequência, intitulado “Filha do Sol, da Luz”, é a jornada de Malvina, a mulher bela, ruiva e perspicaz, ambiciosa e esperta. Malvina é o fio de toda a trama, na verdade, é o núcleo central de onde gravitam Januário, Gaspar e Diogo, por isso ela enseja o romance, uma vez que nenhum outro personagem se justificaria dentro da história sem a existência dela. Segundo Autran, Malvina é a “mal vinda”, a “má sina”, “malina”, aquela que trouxe toda a malignidade para a vida dos que ao seu redor estavam. Ela trabalha arditamente como uma Lady Macbeth, de Shakespeare. O bloco é narrado com foco na sua personalidade e dividido em nove partes<sup>12</sup>, cheio de vozes dúbias e muitas vezes contraditórias, como a de um ser humano egoico e astuto fingindo-se puro e santo. Daí a ambiguidade no próprio título do bloco: filha do sol e da luz por ter levado a alegria a Diogo, Januário e Gaspar, de início, e, depois, como viúva negra, pronta a dar o bote e se satisfazer com todas as riquezas do ouro, do luxo e do poder. Há constantes *flashbacks* narrativos neste bloco, com o narrador levando o discurso, através de Malvina, ora para o presente ora para o passado: o presente cheio de angústia, desafio, e desejo de homicídio; e o passado lembrando o casamento perfeito e saudoso entre ela e João Diogo: como que jogo de desculpas e

---

<sup>12</sup> As nove partes em que se dividem o segundo bloco mostram diferentes discursos e linguagens de narração para demonstrar o caminhar da mudança de personalidade de Malvina, da suposta e enganosa pureza até à maldade e ira. A primeira parte discursa sob o momento em que João Diogo se encontra pela primeira vez com Malvina, e esta mostra que, por amor, foi que o conquistou e não deixou que sua irmã, Mariana, prometida do velho, se casasse com ela: a princípio imagina-se pureza e recato na menina Malvina; a segunda parte é escrita em tom lírico, rimado, árcade, cheio de aliterações e assonâncias, como que um poema falando do amor idílico entre Malvina e João Diogo; a terceira parte abre a cena para a casa de João Diogo e mostra o comportamento astucioso desta, que começa a mostrar suas garras de ambição, desejosa de ficar rica e nobre, diferente do discurso da parte anterior, romantizado e idealizador; a quarta parte já mostra Malvina desejando se aproximar de Gaspar e o tom rotineiro e belicoso do casamento com João Diogo; a quinta parte volta a ser lírico e romântico, na demonstração da paixão proibida entre Gaspar e ela; a sexta parte mostra a angústia da suposta culpa que Malvina sentia por querer se entregar a Gaspar e esse não aceitar suas deixas, Malvina se mostra como gata manhosa, dominadora e voluntariosa e tenta aproximar pai e filho para, então, poder traçar seu plano; a sétima parte já demonstra uma Malvina totalmente disposta a matar João Diogo para ficar com Gaspar e com toda a riqueza, instigando o marido a ir para o perigoso sertão, querendo-o distante ou mesmo levando-o para a morte; na oitava parte, com a volta de João Diogo do sertão, Malvina enfurece-se ao ver o marido adoentado e a frieza de Gaspar, sua ira e astúcia se protagonizam com maior força; na nona e última parte, a história se volta para o encontro de Malvina com Januário, usando este como escape do desejo carnal que deposita em Gaspar e como peça do assassinato de João Diogo planejado friamente por ela.

justificativas para suas ações. O leitor também se sente encantado por Malvina mediante sua voz enganadora, cheia de potência e vivacidade, e depois percebe do que a personagem é capaz no caminhar da trama e da complexidade revelada pela sua personalidade.

O segundo bloco, desta maneira, mostra o inverso do primeiro: enquanto Januário é a representação da inocência, Malvina é o jogo da não inocência que se quer mostrar inocente. Dado o primeiro passo da trama e do bloco, Malvina é quase mulher sem pecados, mas à medida que sua ambição e desejos crescem, ela se torna possuída do crime planejado, cheia de fúria, sangue e vingança. No fim, até mesmo se mata para que Gaspar também morra, já que não pode ser seu; morre para ser a senhora do mundo, porque não poderia se mostrar fraca em frente a Gaspar quando este lhe dissesse um não e ela perdesse seu poder.

Assim, apesar dos seus vinte anos, Malvina era paciente tecedeira, Mariana virava uma sombra perto dela. Quando os enganosos desistissem e o bom e verdadeiro pretendente aparecesse, ela saberia como proceder. Malvina tinha a ciência e a malícia da mãe, a que juntava a ambição do pai, que só a mansidão nobre e preguiçosa prejudicava. Só que nela essa calma e preguiçosa mansidão era apenas aparente, leve camada de verniz. Na verdade era a mãe cuspidora e escarrada feito se dizia, tinha a mesma beleza e presença, o mágico poder de dona Vicentina na sua mocidade. Diziam e Malvina sorria maliciosa e sabida. Confiava nas mansas e calculadas virtudes herdadas do pai, não se deixaria arrastar e se perder pela afoiteza da mãe. Na hora saberia como fazer. E assim sorria, pacientemente esperava. (DOURADO, 1981, p. 76).

“O destino do passado” é o título dado para o terceiro bloco, e não poderia adquirir melhor nomeação quando se tratando de Gaspar. A fixação deste com o passado o faz ser o rapaz com nome de velho que vive sob as reminiscências da morte da mãe e da irmã, e que se sente culpado pelas situações ulteriores com Malvina e seu pai. É um destino marcado, logo, pela visão pretérita da vida que não aceita as mudanças internas e externas, e que se afoba e se perde quando em contato com a paixão. Segundo Autran, Gaspar é a pureza revelada, o amor em surdina, um Hamlet que se vê livre para possuir a mulher amada (Malvina) mas que se depara com o fantasma do pai. De tudo isso provém seu jeito pastoril, introspectivo, frio (na fala de Malvina), virgem, que encontra em Ana – sua Marília de Dirceu: eterna, pura e mítica – o amor bendito, diferente do amor incestuoso com a madrasta. Mas que cai em desgraça porque com ela ainda se mistura, mesmo sem ação, e finda sem destino, no mistério de não se saber se acaba executado, preso ou suicida, com qualquer possibilidade de fim.

O terceiro bloco se subdivide em três partes, que mostram o vai-e-vem e as agonias do comportamento de Gaspar, mediante à fidelidade à mãe e à irmã, à virgindade e ao medo das mulheres, à revelia constante com o pai e logo depois os sentimentos advindos com a morte

deste, à sensibilidade artística e intelectual e aos frêmitos da paixão inesperada pela madrasta Malvina.

Assim desde menino. Lindeza do céu, diziam. Se irritava, lindo era ser uma menininha. A desconfiança do pai, tanto lhe doía. Queria o filho forte, um sanhudo. Feito ele, que nem, mais atrás, Valentim Amaro Galvão. Não conseguiu, o pai. Ele próprio se sentia delicado. Fazia uma força sobre-humana para se vencer. Por isso se entregou às caçadas, aos matos. À caça grossa, quando voltou do reino. Era também uma maneira de se afastar da cidade, as pessoas o incomodavam tanto. O pai feliz, se sentia compensado. Queria estar sozinho como agora, não o deixavam. Toda hora vinha alguém cumprimentá-lo, abraçá-lo. Mesmo elas, ele as afastava delicadamente, porém firme. Abraços desagradáveis. Era um bom caçador, ninguém como ele na mira. Nas flechas, mesmo os índios mansuetos, os seus sagitários. Quanto lhe custara tudo isso? Porque se sabia delicado e fraco. Queria não ser assim, ter outra alma, outro corpo, ser outro. (DOURADO, 1981, p. 136-137).

O último bloco, por fim, denomina-se “Roda do tempo” e se divide em três seções, dedicadas, respectivamente, à Malvina, a Gaspar e a Januário. Isso posto, tem-se a narrativa como um verdadeiro caleidoscópio, com vários ângulos de visão da mesma história vivida de formas diferentes. A trama desemboca em ritmos descompassados, sob o jugo de um e de outro, com desconfianças, mudanças de temperamento, decisões irascíveis e rápidas, destinos que se cruzam pela tragédia do assassinato de João Diogo. No fim, Gaspar fica noivo de Ana, Malvina se suicida e deixa uma última carta culpando Gaspar da morte do próprio pai, e Januário se entrega às tropas do Capitão-General. A roda do tempo gira em torno de vidas que se entrelaçam nas engrenagens de uma Minas coberta pela ambição do ouro e de uma tragédia que revela a complexidade da alma humana: labirinto de uma trama agonizante. A seguir podemos ver como os discursos do último bloco diferenciam suas narrações ao tratarem de cada uma das personagens.

E verificou ter sido tudo inútil, de nada lhe valeu. E quando antes pensava que tudo dominava e as coisas aconteciam como queria, um poderoso e escondido engenho trabalhava, contra o qual ela nada podia fazer. Como Januário foi a mão que lhe serviu, ela também servia de mão para alguém. Inúteis todas as traças, inúteis as horas perdidas. Inútil toda alegria, todo sofrimento, todo amor. Inúteis os sonhos e os pecados, as angústias e sofreguidões. Inútil a sua traição silenciosa a Gaspar. Inútil a sua leviana entrega ao Capitão-General, quando pensou com esse último recurso poder ainda conquistá-lo, e lhe contou mesmo numa das últimas cartas sem resposta, a Gaspar. Inúteis as cartas e as semáforas, os pensamentos mágicos e as premeditações. Inútil ela viver. (DOURADO, 1981, p. 187). [MALVINA].

Agora estava agitado demais, aquele torpor de ondas morrendo ao longe não duraria muito. Por fora imóvel, nenhum sinal aparente de vida, como se ele tivesse caído no sono mais profundo. Dentro dele é que a vida fervilhava, uma vida de mil formigas, aranhas e inquietações. Falas e vozes confusas, toda a sua vida repassada. Falas novas e falas antigas se misturavam num tropel fantástico e alucinado. (*ibidem*, p. 192). [GASPAR].

E um nome surgia das trevas prenes de silêncio ameaçador. Aquele mesmo nome que o seu ciúme às vezes lhe segredava. Não antes, depois que fugiu, quando se lembrava. Como agora, espumando na certeza. E ele não queria ouvir. Porque sabia ser verdade. Isso agora, antes não. Antes não tinha nenhuma certeza, tudo ainda muito nebuloso. Agora de repente se cristalizou. O nome se fazia ouvir. Gaspar, era dele que ela gostava com danação. Gaspar era igual a ela, ele não – mestiço, bastardo. Então não via? Sempre gostou, mesmo antes dele Januário aparecer na sua vida, quando os dois a cavalo. De tudo Malvina era capaz, via agora, não cansava de repetir, na monotonia da angústia, da solidão. Tudo viria a seu tempo, tudo ela traçou. O demo sabe esperar. O demo sabe que o mundo é redondo, que o homem indo sempre em frente acaba voltando pro mesmo lugar. (*ibidem*, p. 213). [JANUÁRIO].

Essa peculiaridade de Autran Dourado de usar a falsa terceira pessoa, ao que Osman Lins chamaria de *onisciência seletiva* – termo que herdou da teoria sobre o foco narrativo de Norman Friedman – e ao que comumente se conhece como discurso indireto livre, é o que Mikhail Bakhtin diria ser o processo de estilização dos discursos. Segundo o teórico russo, quando um autor usa o discurso de um outro dentro do seu próprio discurso para os seus fins, pelo mesmo caminho que imprime nova orientação semântica ao discurso que já tem sua própria orientação e conversa – como retratado nos excertos supracitados em que há a voz do narrador influenciada pela visão e voz da própria personagem –, neste caso, este discurso deve ser sentido como sendo de um outro, um discurso com duas orientações semânticas, duas vozes. Torna-se, portanto, *estilização*, ou um *skaz*<sup>13</sup> estilizado. Na *estilização*, a maneira de falar do outro é usada pelo narrador como ponto de vista, como posição de que este necessita para conduzir sua própria narração. Nesta narração, sendo assim, importa ao autor não só a maneira individual e típica de pensar, viver, falar e ser, mas, acima de tudo, a maneira de representar: nisto reside a função de narrador, substituto do autor<sup>14</sup>. Por isso o narrador penetra no âmago do discurso dentro do processo de *estilização*. O narrador não nos mostra necessariamente a palavra dele (como palavra objetificada da personagem), mas a usa de dentro para fora para atender a seus fins, o que nos faz perceber a distância entre ele e esse discurso do outro (personagem ou voz de algum grupo social, político, religioso, ou outros mais) (BAKHTIN, 2002, p. 190-191).

Nesse sentido, o que Autran realiza dentro do romance, no que tange à sua narrativa, é a *estilização* de que fala Bakhtin. A *estilização* estiliza o estilo do outro no sentido das próprias metas que o autor põe sobre o narrador criado por ele. O narrador refrata em si as

---

<sup>13</sup> *Skaz* é uma narrativa falada estruturada como a narração de uma pessoa distanciada do autor, dotada de um discurso próprio.

<sup>14</sup> A divisão conceitual e reflexiva entre autor e narrador será explicitada com maior ênfase e detalhamento no capítulo 3 desta tese.

ideias do autor que lhe criou, com seu conhecimento e poética, não se desviando da proposta e do caminho do romance a ser estruturado. Nesse percurso, o narrador acaba refratando o discurso da personagem criada por ele mesmo, e após penetrar na palavra dele, que é o outro, e nela se instalar, sua ideia não entra em choque com a ideia desse outro, mas a acompanha, tornando-a representativa e convencional.

A estilização pressupõe o estilo, ou seja, pressupõe que o conjunto de procedimentos estilísticos que ela reproduz teve, em certa época, significação direta e imediata, exprimiu a última instância da significação.[...] O estilizador usa o discurso de um outro como discurso de um outro e assim lança uma leve sombra objetificada sobre esse discurso. [...] Ele trabalha com um ponto de vista do outro. (BAKHTIN, 2002, p. 189-190).

A grande simbologia que perpassa todos os blocos de *Os sinos da agonia* é a que dá justamente nome à obra: os sinos da agonia. Em variados momentos da trama e de formas variadas nos discursos das personagens, os sinos estão a badalar suas notas, de avisos corriqueiros da cidade ou de alerta fúnebre, como que relembando a todos sobre a morte, ou mesmo sobre as transformações pelas quais cada um irá passar. Cada sino é diferente, as badaladas são códigos específicos, bem como cada voz e discurso é diferente, transmite sua mensagem e revela a diferença entre as personalidades de cada uma das personagens. Sinos diversos, discursos polifônicos.

Malvina ouve as badaladas dos sinos das igrejas próximas e distantes, sete badaladas, na agonia do seu amor platônico pelo enteado e na agonia de uma consciência que oscila entre a culpa e a maldade e ambição. Gaspar ouve os sinos na surdina dos seus desvarios entre o passado e o presente, no medo do destino e dos amores, na distância remorsiva para com o pai. Januário, por sua vez, ouve o som dos sinos como que um prenúncio da morte inevitável, como a lembrança saudosa do pai que tanto o aconselhava, como a morte em efígie que lhe leva à morte real.

Vejamos abaixo algumas passagens em que os sinos são demonstrados no romance:

Os sinos - mestres dobrando soturnos, secundados pelos meões retomando a onda sonora no meio do caminho, os sinos pequenos repenicando alegres, castrados, femininos, nas manhãs ensolaradas, diáfanas, estridentes. Não agora de noite, antes: nos dias claros que a memória guardava. Não agora que as batidas ritmadas, o tambor dos sapos e o retinir dos grilos enchiam os seus ouvidos. Muito antes, quando esticava os ouvidos, alargava-os, buscando adivinhar, reconhecer, ouvir o que aqueles sinos diziam. Se morte ou saimento, e pelo número das batidas e dobres, que ele ia contando, podia saber se era irmão potentado ou pingante, homem, mulher ou menino; se missa de vigário ou bispo; se a agonia de alguém carecendo de reza e perdão para encontrar a morte final. A gente deve de rezar, meu filho, dizia mãe

Andresa. Foi o que me ensinaram. Porque pode e deve de chegar a nossa vez. Isso de dia; há muitos anos. (DOURADO, 1981, p. 15).

Se por acaso, o que quase toda hora acontecia, um daqueles mil sinos da cidade começava a dobrar por missa e Ângelus, aleluias e morte, ela só pedia a Deus e à Nossa Senhora da sua devoção que não deixassem ninguém estar para morrer. Não suportaria ao menos a ideia de que aqueles arrastados, tristes e torturantes sinos que tocavam a agonia às vezes o dia inteiro (só paravam quando o agoniado rendia a sua alma), aqueles malditos sinos e não a música que os seus dedos (mas que seus dedos ainda inábeis, o seu coração) fabricavam, viessem a acordar Gaspar. (*ibidem*, p. 95).

E o sino-mestre vibrou a sétima pancada. Mais longa do que as outras, se dissolvia redonda e demorada demais no ar. Porque era a última. Suspirou aliviada. Enquanto não vinha outra vez, daí a pouco. Até o fim. Se morresse antes, não vinha mais. De repente, contraditoriamente, o terror branco do grande silêncio. O agonizante encontrava a sua paz, ela não. Viria outra vez, tinha a certeza. O sino. (*ibidem*, p. 175).

Que é que estão tocando, Ana? disse ele. Você não sabe, se esqueceu das modas da terra? Não, é que não contei, disse ele; só agora ouvi. São as sete pancadas da agonia, disse ela. Entre uma pancada e outra dá tempo da gente dizer uma oração, pedir por quem vai morrer, disse Ana. Eu não rezei antes porque estava entretida em você. (*ibidem*, p. 203).

A simbologia por trás dos sinos remonta também ao constante jogo de elementos barrocos presentes na obra, principalmente no comportamento dúbio, oscilante e dramático das personagens, ao lado de uma atmosfera de uma época de fundo iluminista. A linguagem, a ambientação, os pensamentos e concepções sociais, políticas e religiosas dão o ar barroco aos discursos retratados em *Os sinos da agonia*. Osvaldo André de Melo, a nível estético, por exemplo, no texto “Os sinos da agonia: viagem ao século XVIII” (1982), analisa certas falas e passagens na obra que demonstram a escolha barroca de Autran.

A própria construção da linguagem revela, pois, uma intenção de recriar características barrocas. Recriação inventiva e legítima, porque o autor filtrou essas características através do seu estilo, sem abrir mão da evolução da língua. O autor saberá utilizar-se de procedimentos tipicamente barrocos quanto ao som, estrutura e sentido da linguagem. Observe-se, a exemplo a preferência pelo sufixo ‘oso’, formando constantes adjetivos denotadores de abundância: sonoro, bondadoso, dulçoroso. Ou a afluência de expressões próprias da língua falada: ‘Melhor deixar de banda...’, ‘...pondo reparo nas minhas falas...’, ‘...lavar as louças depois...’, ‘O remordimento a gente cura é botando terra por riba...’[...] Da mesma forma a ocorrência de elementos folclóricos ajudará na construção de uma linguagem nada apolínea: ‘Prudência e água benta não fazem mal a ninguém’, ‘Cada tempo tem seu uso, cada porca tem seu fuso’. Não faltará às personagens falarem sobre o barroco: ‘Arranjou uns modos floridos e rebuscados, engenhosos e gongóricos, muito nobres, de botar em palavra escrita...’[...] Lembre-se também a oposição entre Malvina e Gaspar: ‘Ele, filho das trevas; ela, filha da luz. Ela vivia, ele morria’. [...] Para não criar uma enumeração que se tornaria enfadonha por deficiência minha, aqui se considera, não esgotando a fonte, um último elemento barroco, que trata justamente dos motivos principais da obra – a restauração do ritual, tão típico do homem da época, a saber: a morte em efígie e os sinos da agonia. (MELO, 1982, p. 3).

Em consonância com a análise dos aspectos formais de ordem barroca que a obra apresenta, há que se observar que a nível de conteúdo, a obra de Autran é de influência barroca por saber unir esses vários discursos e linguagens em uma poética labiríntica e cheia de técnica própria. O romance *Os sinos da agonia* ao mesmo tempo que narra uma história suspende a narração e adentra em passagens de discussão religiosa, política, filosófica. E no entremeio dessas passagens, o texto adquire caráter de poesia, com linguagem lírica, coberta de imagens de idílio amoroso ou de angústia sobre os pecados e erros humanos. Da mesma forma em que há passagens com o discurso formal e político em cenas com o Capitão-General no palácio, típicos da época do século XVIII. Quando também há o discurso carnavalesco, usando o linguajar do povo, com cenas de festejos nas ruas e comportamentos ditos rebaixados e pagãos. Observemos isso nos excertos abaixo:

Ó Tirésias, iluminado interiormente pela luz da tua escuridão, nos ajude a desvendar e entender, porque essa é a nossa humana ânsia indagadora; mesmo sabendo que é impossível ao homem alterar o intrincado tecido. Às vezes, Tirésias, cuidamos, e por isso a ti recorremos, no Hades ou quando ainda vivias, e ainda gora, antecipadamente querendo, com a ilusão de que as tuas falas, tão carregadas de lutos, presságios e significados, possam nos dizer e orientar em nossas tarefas e atos, como os antigos, não tão antigos como tu, mareavam segundo as estrelas e o simples rumo do agulhão. (DOURADO, 1981, p. 151). [DISCURSO IDÍLICO, PASTORIL, NEOCLÁSSICO].

Depois dos soldados, bem na frente, vinha o cruciferário na sua batina de gala, a sobrepeliz rendilhada, erguendo bem alto a grande cruz de prata. Após ele, outro padre, jogando para o povo, benzendo-o, a fumaça cheirosa do incenso no turíbulo. À passagem do cruciferário as pessoas abaixavam a cabeça, se descobriam e se benziam e ajoelhavam na contrição do costume. Louvado seja Nosso Senhor Jesus Cristo, alguns gritavam. Para sempre seja louvado, respondiam. (*ibidem*, p. 32). [DISCURSO RELIGIOSO].

P. a. q. ninguém possa duvidar da vingança, rancor e força tonante de El-Rey, sempre magnânimo q. do oportuno ou os povos são merecedentes; El-Rey q. está longe mas q. é bravo e coraçudo e se faz presente pelas mãos de Seus Ministros; de El-Rey magoado e ferido porq. hum de Seus Vassallos mais amados, ao qual Elle Senhor muy prezava, chegando mesmo hua vez a escrever carta de Próprio Punho, em a qual agradecia serviços e oferecia benefícios, amigo q. pereceu por mão homicida, crime vil q. era signal ou aviso para mais hua traição e motim, dos q. t. to. Infestão esta Minas traiçoeiras e inconfidentes. (*ibidem*, p. 28). [DISCURSO FORMAL E POLÍTICO].

De vez em quando passavam em disparada soldados de espada desembainhada e os mais alegres se afastavam ruidosos, gritando vivas a el-Rei e ao Capitão-General, de puro medo das patas dos cavalos, dos ferros dos sabres e espadas. Trocavam-se gracejos e informações, diziam-se os mais cabeludos palavrões. Empalmava-se a bunda das mulatas trigueiras, os dentes de marfim todos à mostra no riso excitado, nos gritos histéricos, os peitos fartos e duros, de bicos do tamanho de uma azeitona, inteiramente de fora. Beliscava-se o braço roliço de pretas exuberantes e assanhadas, vestidas de panos e xales berrantes, cobertas de braceletes, trancelins, correntes e colares de ouro, a cabeça empoada, os argolões nas orelhas, os vidrilhos rebrilhando ao sol da manhã. Era uma festa de moleques e mucamas em dias de folga, do femeação e dos feitores, de pretos forros e brancos pobres, de mulatos e mamelucos,

cafuzos, entrecruzas de caburés e curibocas, carijós. Aquele caldo de gente quente e espumante de onde nasceriam as flores gálicas e os esquentamentos. Um grande festim de raças e ofícios, selvagem, infernal, puro trópico. (*ibidem*, p. 31). [DISCURSO CARNAVALIZADO, MOSTRANDO A LINGUAGEM DO POVO].

As personagens vivem um debate íntimo e pessoal, construídos pela ambição, inveja, ciúme, ódio, vergonha, castigo, crime, corrupção e medo, e se deixam influenciar pelas forças econômicas, políticas e sociais, numa engrenagem que as tritura; enfim, em pura tragédia. E a linguagem em si – as narrações e falas também se deixam triturar por essas circunstâncias –, também as representa, de forma que o texto de Autran muda de prosa para lírica e tragédia em um estalar de parágrafos. Os sinos que ressoam dentro do livro são os sons das vozes de vários narradores e personagens que agonizam em meio ao sofrimento constante e crescente dos conflitos, paixões e desesperos de uma ordem em decadência do ciclo do ouro das Minas Gerais da época, como os últimos instantes da vida e os primeiros instantes da morte, como fim e recomeço de tudo a todo momento: fim e recomeço das personalidades das personagens, fim e recomeço dos narradores, fim e recomeço da linguagem e da língua, fim e recomeço do próprio barroco. Sobre isso nos diz Prabakhara Jha (com livre tradução):

A língua não é simplesmente o meio que o romancista tem para representar o mundo; ela é, também, o mundo que ele representa. Cada texto romanesco não é mais do que um sistema de línguas. Os personagens existem para que se possam enunciar as palavras – cada personagem de um romance é um ideólogo, que traz para o texto sua própria valoração, positiva ou negativa, da realidade social. (JHA *apud* LOPES, 1999, p. 71).

Afim a essa questão da linguagem e dos discursos dentro do romance, seja nos seus termos materiais e formais, seja nos conteudísticos, há outra forte convergência sobre o gênero romanesco entre Mikhail Bakhtin e Autran Dourado: a questão da *paródia*. *Paródia* significa “canto paralelo”, vem do *para* = ao lado de e *ode* = canto, incorporando a ideia de uma canção cantada ao lado de outra, como uma espécie de contracanto. Esse contracanto, há que se deixar claro, não tem a ver forçosamente com uma repetição alterada de um texto literário ou com uma simples cópia estrutural, rítmica ou de enredo de uma obra, transpondo uma criação por cima da primeira.

Nos estudos de Mikhail Bakhtin, na *paródia*, assim como na *estilização*, o autor fala a linguagem do outro, porém, em diferença à *estilização*, reveste essa linguagem de orientação semântica diametralmente oposta à orientação do outro, isso quer dizer que uma segunda voz, uma voz instalada no discurso do outro, entra em hostilidade com seu agente primitivo e o obriga a servir com finalidades diametralmente opostas. O discurso, dessa forma, acaba se

convertendo em um palco de luta entre duas vozes. Por isso é impossível a fusão de vozes na *paródia*, como o é possível na *estilização* ou na narração do narrador. O estilo do outro, primitivo, pode ser parodiado em diversos sentidos e em cima dele são revestidos novos acentos, por isso a história ou o ritmo do outro adquirem nova formatação, baseados na compreensão e avaliação de quem recria a partir da primeira (BAKHTIN, 2002, p. 194). Um dos maiores exemplos que Bakhtin dá desse processo complexo da *paródia*, e que Autran repetirá em seus ensaios, é o de Miguel de Cervantes, que construiu o engenhoso fidalgo Dom Quixote de La Mancha a partir de uma profunda ironia parodizante das novelas de cavalaria medievais.

Na voz de Autran Dourado, a qual não destoaria do que fala Mikhail Bakhtin, a *paródia* sempre existiu na Literatura e não parou de acontecer, por exemplo, com o romance moderno e pós-moderno. Segundo ele, valendo-se do exemplo de Dom Quixote, o passado apreciava em demasia a *paródia* em tom satírico, como metalinguagem irônica das próprias obras literárias anteriores, mas a modernidade adquiriu outras vertentes, haja vista as relacionadas aos mitos, aos eventos históricos e até mesmo aos conhecimentos das várias áreas.

Para Autran, os formalistas russos foram os únicos a acentuar o papel histórico da *paródia*, ao dizerem que ela era natural no processo de evolução da literatura, como aperfeiçoamento daquilo que foi construído no passado. A partir desta observação, o autor brasileiro critica ferinamente os formalistas, dizendo: “Em que um poeta moderno é melhor ou mais perfeito que um Homero ou um Dante? As formas artísticas mudam, mas elas realmente evoluem ou são melhores em qualquer aspecto do que as da antiguidade clássica?” (DOURADO, 1991, p. 13). E acrescenta:

Para os formalistas a paródia era vista como uma substituição dialética de elementos formais cujas funções se tornaram mecanizadas ou automáticas. Nesse ponto os elementos são *refuncionalizados*, para usarmos o termo cunhado por eles. A nova forma se desenvolve da velha sem realmente destruí-la, apenas a função é alterada. [...] Uma definição que proponho de paródia como imitação com diferença crítica impede qualquer endosso das preocupações de aperfeiçoamento da teoria dos formalistas, enquanto obviamente permite concordância com a ideia geral da paródia como rótulo de continuidade e mudança. Para essa definição parto de Deleuze, para quem paródia é repetição, mas repetição que implica diferença. Vou mais longe: paródia não é apenas repetição alterada de um texto literário, mas também de uma situação histórica. (DOURADO, 1991, p. 13).

As obras de Autran Dourado, segundo o que ele próprio diz, são um emaranhado parodístico de mitos e de projeções históricas e sociais brasileiras. Cada uma das suas personagens, histórias e poéticas de construção das obras apoia-se em um mito antigo que se refaz novo nas vidas interioranas principalmente de Minas, enredado em tragédias,

preconceitos, restrições, mistérios, áreas interditadas, valores rígidos, obstáculos ao conhecimento, relações violentas disfarçadas em ternura, laços familiares que são uma prisão, figuras paternas como lei bruta e sem amorosidade. A projeção do território mineiro na sensibilidade de Autran é estilhaçada em mitos como fragmentos narrativos sublimados, já que é por cima das reminiscências fáticas das grandes histórias míticas da história da humanidade que os diferentes narradores das obras de Autran constroem o sortilégio da sua invenção. Deste modo também, o repertório de suas histórias é limitado, a inovação e o desdobramento de sua criatividade e matéria de carpintaria estão na linguagem (LUCAS, 1983, p. 26-27).

É particularmente fácil e interessante observar as associações parodísticas nas obras de Autran, principalmente na relação com os mitos antigos, passagens das histórias bíblicas ou mesmo superstições e folclores do Brasil interiorano. Em *O risco do bordado*, por exemplo, toda a trama é enviesada pela parábola evangélica de “A volta do filho pródigo”; em *Ópera dos mortos*, o espaço é figurado pela estrutura arquitetônica do Barroco e do Renascimento, bem como os nomes das personagens oriundos de origens bíblicas, e a trama como o drama remanescente de *Antígona*, de Sófocles; em *A barca dos homens*, há a influência dos autos de Gil Vicente, do poema “Marinheiro triste” de Manuel Bandeira, das crônicas de viagem de Fernão Lopes, do personagem Javert de *Os miseráveis*, de Victor Hugo, para construir o personagem Tenente Fonseca; em *Lucas Procópio*, faz-se a *paródia* da figura de Dom Quixote de la Mancha e do seu não tão fiel escudeiro Sancho Pança por meio das personagens, respectivamente, Lucas Procópio Honório Cota e Jerônimo; em *Um cavaleiro de antigamente*, João Capistrano Honório Cota é a representação paródica do porte e caráter do cavaleiro medieval das novelas de cavalaria; e, assim, cada um dos livros de Autran<sup>15</sup> vai se remetendo a um mito antigo ou a uma obra, parodiando-os e, portanto, reinventando-os.

Voltando a *Os sinos da agonia*, Autran Dourado afirma em *Uma poética de romance: matéria de carpintaria* (2000c) e no suplemento literário *Paródia e pastiche no romance moderno* (1991) que a obra é uma *paródia* do *Hipólito*, de Eurípedes, o mito de Fedra que foi tratado depois, por Sêneca, em *Hipólito* ou *Fedra* e, por Racine, em *Fedra*. Autran diz que no romance ele não somente parodia Eurípedes, mas também faz pastiches<sup>16</sup> de Racine.

---

<sup>15</sup> Algumas destas obras de Autran Dourado serão tratadas novamente com mais detalhes nos próximos capítulos da tese.

<sup>16</sup> Segundo Autran, pastiche é uma imitação criativa e sofisticada que só quem conhece o modelo imitado é capaz de perceber e fruir melhor, em toda sua inteireza (DOURADO, 1991, p. 13). Ao fazer o pastiche de Racine em *Os sinos da agonia*, ele traduz alguns versos do autor de *Fedra* em forma de prosa.

Faço em *Os sinos da agonia* não apenas paródia de um texto literário da maior importância como é a tragédia de Eurípedes, mas paródia de um episódio histórico brasileiro. Nos tempos coloniais se enforcava um boneco que representava o foragido e dali em diante qualquer pessoa podia matá-lo que não era crime, por ele já estava morto perante a lei. A morte em efígie era um ato simples, nunca teve o aparato que eu descrevo no meu romance, em que ela se realiza na praça principal de Vila Rica (Ouro Preto). O que estou parodiando é o enforcamento de Tiradentes, que o poder colonial, para exemplar, quis fazer com a maior solenidade, com cortejo e pompa. Para descrever o cortejo do enforcamento em efígie do personagem Januário, pastichei um texto do barroco mineiro, o *Triunfo Eucarístico*, de Simão Ferreira Machado, em que é descrita toda a pompa da procissão de transladamento do Santíssimo Sacramento da Igreja do Rosário para a Matriz de Nossa Senhora do Pilar. Não estou inventando isso agora, menciono no romance o título *Triunfo Eucarístico*. (DOURADO, 1991, p. 13).

No mito antigo, Hipólito é filho da antiga união de Teseu com Antíope, a amazona e estrangeira. Teseu engana a prometida Ariadne – seduzindo-a apenas para conseguir o fio de ouro que o traria de volta da jornada dentro do labirinto do Minotauro –, deixando-a para ficar com Fedra, a irmã de Ariadne que o havia seduzido. Mas Fedra apaixonou-se por Hipólito, filho de Teseu. Hipólito recusa o amor incestuoso com a mulher de seu pai e provoca a ira de Fedra. Ferida por seu orgulho, Fedra denuncia Hipólito a Teseu, e este expulsa o filho de casa. Hipólito, em desespero, sai com os seus cavalos e acaba morrendo no mar. Ao saber da morte de Hipólito, Fedra confessa a Teseu seu crime e se mata. Na aproximação parodística de *Os sinos da agonia* com o mito de Hipólito e Fedra, vê-se Januário e Gaspar como as duas figuras ambíguas que representariam o próprio Hipólito, inocente (Januário) e casto (Gaspar). Teseu estaria representado por João Diogo, o qual escolhe Malvina (Fedra) em vez da irmã prometida Mariana (Ariadne). Dessa forma, o enredo aproxima-se bastante do mito, mas não se torna cópia ou imitação pura, porque é renovado por uma construção artística de novo ritmo e nova poética, é diferente e igual ao mesmo tempo, é uma revisitação diametralmente oposta com novos acentos, novas roupagens.

Curiosamente, Autran constrói a planta de *Os sinos da agonia* baseado implícita e parodisticamente no mito de Hipólito e Fedra, contudo, para não entregar ao leitor tão de cara essa carpintaria – até mesmo porque, segundo ele, suas obras não podem ser lidas uma única vez, sibilinas que são, pois há muitos mistérios que um leitor não atento não conseguiria desvendar –, e provavelmente também como forma de “engabelar o leitor roubando-lhe a carteira”, nos capítulos dedicados a Januário e Gaspar, a nível escrito e explícito, como verdadeiro pastiche, o narrador associa estes a outro mito: o de Tirésias, o profeta cego da mitologia grega, ligado bifrontemente ao passado e ao futuro. Januário, como o deus bifronte Janus, é o Tirésias que, diante do passado, sabe do seu futuro, diante da morte em efígie reconhece sua morte real. Gaspar, moeda de mesma monta, é o puro, sensível e sábio Tirésias,

que enfrenta as cobras, macho e fêmea, e representa a possível impressão da androginia ou homossexualidade, por ter medo das mulheres ou não conseguir se entregar a nenhuma, a não ser a própria Ana com quem irá se casar, tão pura e casta quanto ele. Januário e Gaspar são a figura ambígua e misteriosa de Hipólito (paródia) e Tirésias (pastiche).

Nenhum deles sabia Tirésias, que o destino do futuro é campo dos deuses, onde nada se pode fazer; e o destino do passado é o reino dos mortos, onde é inútil, impossível habitar. Ele, filho das trevas; ela, filha da luz. Ela vivia, ele morria. Perigosamente. (DOURADO, 1981, p. 153). [NARRADOR FALANDO SOBRE GASPAS].

E Tirésias reafirmava, revia e antevia a impossibilidade de mudar o passado, como se dissesse o passado é tão imutável quanto o futuro, só que o futuro é encoberto, somente os cegos, mergulhados no tempo sombrio, podendo ver as pedras de um jogo inconsequente e absurdo, jogado, na sua glória cruel, por deuses desatentos e vingativos. (*ibidem*, p. 217-218). [NARRADOR FALANDO SOBRE JANUÁRIO].

Para complementar a questão dos mitos encontrados como paródia ou mesmo pastiche em *Os sinos da agonia*, Autran nos diz:

A menção a Tirésias, que não faz parte das *dramatis personae* de Hipólito ou Fedra e da trilogia de Sófocles ('O rei Édipo', 'Édipo em Colona' e 'Antígona'), com a sua voz soturna (paródias do coro grego – Eurípedes e Sêneca – há mesmo o canto de um coro inteiro na 3ª jornada) dá o fundo edípiano da tragédia. São variações em torno dos temas dos grandes trágicos. Malvina 'mulher forte' aproxima-se mais de Medeia e de Antígona, sabidamente 'mulheres fortes', a última forte e virtuosa, do que da hierática rainha heroica de Racine. Não estou aqui preocupado com a beleza serena e clássica dos versos franceses (de que me utilizo às vezes...). A retórica de Sêneca e a mitologia de Ovídio (fortes influências no teatro elizabetano, portanto em W. Shakespeare – Lady Macbeth no caso – mais do que Eurípedes), como fontes de paródia, servem mais ao meu propósito carnavalesco e brutal de farsa barroca, de livre aproveitamento acronológico de elementos históricos das Minas e do Brasil. Interessa-me mais o *sentido* da época, raiz do absolutismo português e brasileiro. Crítica a uma sociedade (uma das possíveis escritas, e portanto – leituras) que se quer requintada, em que um povo não consegue ser povo e ter voz, simples massa: as sonhadas riquezas impossíveis, o fastígio mais sonho do que realidade, o apogeu, a decadência e a agonia. Os sinos tocam por todos, pelas Minas que no sonho do velho pai de Ana "mudam de lugar", quando o ouro seca. Dar a maior riqueza, o maior sumo, a maior ambiguidade simbólica aos sinos, aos dobres de toda qualidade, principalmente os da agonia. Tudo ao som dos sinos, do seu código de dobres e batidas (sinos mestres, meões, garridas), de versos, de uma arte maneirista. Mazombos europeizados, frutos da época, nostálgicos de uma cultura 'universal', 'aérea' e 'pura', com raízes à flor da terra, nostálgicos de paisagens arcádicas, de ninfas e pastores, de liras e harpas eólicas, incapazes de compreender a arte nacional, a novidade do 'grosseiro' e 'inacabado' Aleijadinho, de um Ataíde (criticados pelos viajantes europeus às Minas e só redescobertos com o Modernismo). Para sonharem com o maneirismo adocicado, a 'pureza', a 'doçura', os meios tons, do país 'ideal'. Os mazombos, os pretos, os índios e os mestiços. O cheiro forte das raças, longe ainda do 'classicismo' francês, do 'promissor' academicismo que se avizinha, com a lusitanização do Brasil durante o Império, não continuasse a mesma Casa de Bragança. Pelo menos quanto à língua, à história. (DOURADO, 2000c, p. 183-184).

Em *Uma poética de romance: matéria de carpintaria* (2000c), Autran Dourado mostra a planta baixa de toda a construção do labirinto de *Os sinos da agonia*. O autor se afirma um verdadeiro Dédalo que desenha as linhas da prisão do Minotauro e convida o leitor à razão através do segredo e do mistério. Segundo Autran, sem o labirinto (a estrutura da obra) é impossível saber onde se encontra o Minotauro (o conteúdo da obra), e não há labirinto a ser construído se não houver o aprisionamento de um Minotauro como intenção. Por isso que durante a construção do labirinto, que é a estrutura da obra, o autor não pode se esquecer do monstro, que é o conteúdo da obra, porque se o autor fica atido apenas à obra, à sua construção, forma e matéria, o conteúdo se perde e a obra não é mais um todo, o Minotauro foge. O Minotauro tem que ser o espírito que guia a mão de Dédalo para fazer as linhas tortuosas e enganadoras do labirinto: o conteúdo da obra tem que ser a força motriz que guia a mão do autor na feitura da poética desafiadora e criativa da estrutura da obra como um todo.

Se Dédalo foi capaz de projetar o labirinto é porque já o tinha dentro de si desde sempre. E se ele já o tinha dentro de si, de que valeria esse labirinto do seu interior senão para esconder um monstro?

[...] Pronto o labirinto, Dédalo sentiu que jamais seria capaz de fazer outro labirinto. Era sempre assim quando acabava uma obra. Depois vinha-lhe outra ideia, outra obra nascia. Agora tinha a certeza de que era diferente, tinha de esquecer aquele labirinto. Mesmo esquecendo, sabia que, quando tivesse de fazer outro labirinto, o risco seria igual ao primeiro. Porque tinha o labirinto dentro de si. Da mesma maneira que um caracol, por mais diferente que seja dum caramujo, sempre tem com ele alguma coisa em comum. Sempre foi assim? Mesmo aquele primeiro labirinto não seria uma repetição dum outro labirinto que ele viu não sabia onde e se esqueceu e depois sonhou e só se sonha aquilo que se tem dentro de si bem enterrado e esquecido? Da mesma maneira que uma árvore já está toda inteira dentro de sua semente, aprisionada. Dédalo agora se perdia nos corredores de ideias labirínticas. Ele estava perdido antes de qualquer condenação.

Finalmente, Dédalo chegou à inevitável conclusão de que labirinto nada mais é do que a aventura da ordem. (DOURADO, 1974, p. 2).

Abaixo segue a planta baixa de *Os sinos da agonia*, como o labirinto projetado por Autran Dourado para a construção do intrincado processo de feitura da obra, mostrando como cada bloco se articula com os outros – criando intersecções – e como os acentos rítmicos da trama se enveredam nos vários discursos das personagens criando, dando constituição até mesmo para a aproximada quantidade de páginas de cada jornada.

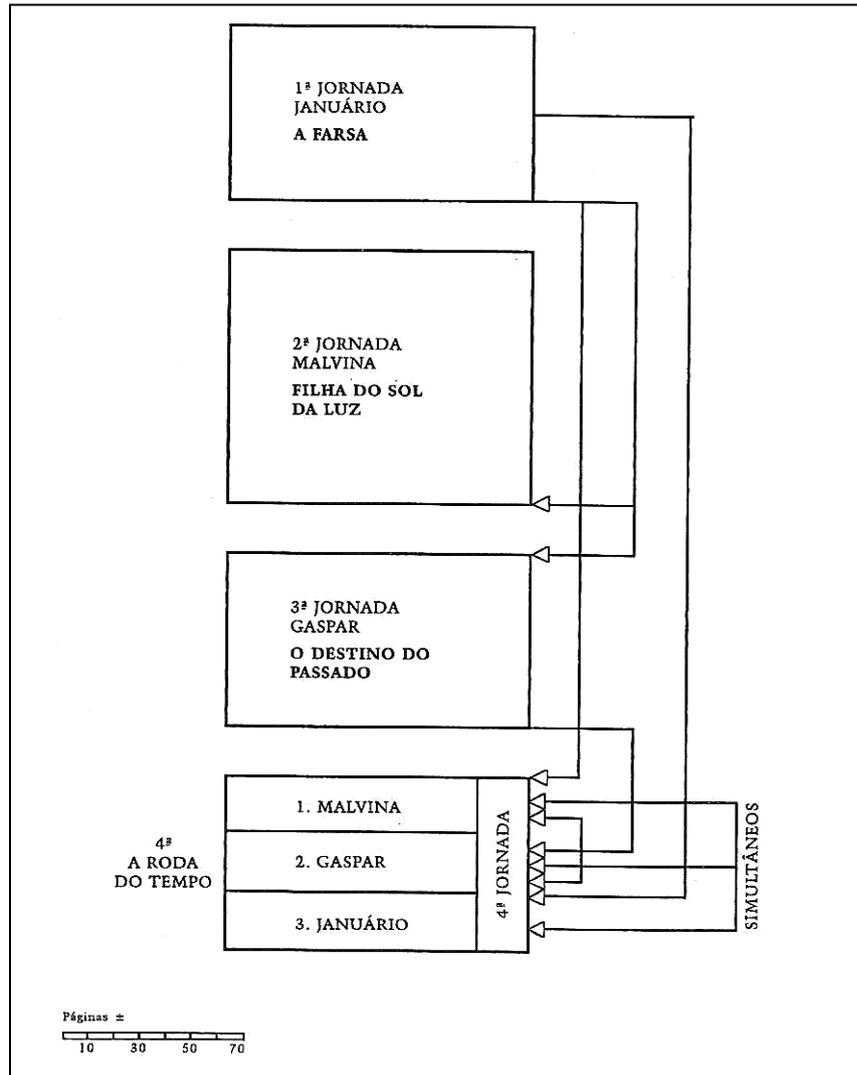


Figura 1: Planta baixa de *Os sinos da agonia*<sup>17</sup>

Isidro Sallum Passos, colaborador do Suplemento Literário de Minas Gerais, em um texto de 1976, intitulado “Apontamentos em torno de ‘Os sinos da Agonia’”, nos fala de uma entrevista feita com Autran Dourado na qual o autor considera o livro, há pouco publicado na época, de “uma grande montagem carnavalesca, uma trágica cotagem de paródias, de estilos, temas e situações” (PASSOS, 1976, p. 5). Reitera a ideia de a obra ser um labirinto porque joga com a intertextualidade, com a ambiguidade das personagens e do ambiente geográfico, e principalmente com a linguagem. Joga também com o divino, com o sagrado e o mítico e com a história e a estória, de forma que tudo se torna desmistificado, mas também questionável, sem rótulos e etiquetas. É como se em *Os sinos da agonia* a estória questionasse a história,

<sup>17</sup> Disponível no livro *Uma poética de romance: matéria de carpintaria* (DOURADO, 2000c, p. 175).

fazendo com que não saibamos exatamente onde começa e onde acaba tanto a ficção como a realidade.

Por esse e por tantos outros motivos apresentados anteriormente sobre a poética de romance de Autran Dourado, é que se percebe a incapacidade de abrigar a sua engenhosa ficção dentro de um padrão usual de gênero ou mesmo de uma tradição romanesca. Alicerçado na profunda reflexão sobre a História e sobre o destino humano, a obra de Autran não resvala para a horizontalidade tipológica do romance puramente social ou regional; mesmo dirigindo o ângulo da narrativa para as individualidades discursivas de cada uma das personagens, o autor está frontalmente em oposição a qualquer realismo psicológico com esquematismo unilateral. Em *Os sinos da agonia*, bem como em toda obra de Autran, a elaboração da estrutura do romance deriva de uma poética toda própria, lentamente construída, e que está voltada apenas para a realidade interna da própria ficção, jamais respondendo a esquemas pré-estabelecidos, mas, antes, às exigências do mundo das personagens. Por isso, é preferível referi-lo dentro da tradição de Dostoiévski, em que os narradores “escancaram” o romance, com uma originalidade vital de criação literária que exige estilo único a cada obra, muito acima da escolaridade dos estilos generalistas.

O romancista, como todo artista, não cria para exprimir coisa alguma; ao contrário, exprime-se para criar, é o que conluo depois de longo convívio e aprendizado artístico nunca concluído. [...] se o importante fosse o ato de exprimir e não o de criar, se o importante fosse o que o romancista tem a dizer e não o seu impulso criador e o seu dom de dar vida às coisas e aos seres, ele poderia perfeitamente escolher qualquer outro meio de comunicação moderno, mais direto e atuante, de massa mesmo, aperfeiçoadíssimos que estão hoje em dia, e não o romance, ultrapassado como forma de expressão, dizem, cuja morte alguns chegam a decretar e alguns teimosos insistem em ignorar. (DOURADO, 2000c, p. 111).

Essa assertiva de Autran pode ser confirmada, por exemplo, nos pensamentos de Osman Lins quando este fala que “o ficcionista não disserta a respeito do que sabe ou pensa do universo: faz com que o contemplemos” (LINS, 1974, p. 164). E o contemplemos por meio da linguagem. Mikhail Bakhtin, por sua vez, reitera o mesmo que Autran e Osman: “o que caracteriza o gênero romanesco não é a representação do homem em si, mas exatamente a representação da linguagem” (BAKHTIN, 2015, p. 128).

À luz dessas ideias, é perceptível que o gênero romanesco não apenas conta uma história, mas, principalmente, se articula como a fala de uma multiplicidade de vozes, por isso ele é um fenômeno plurilinguístico, pluriestilístico e plurivocal, heterodiscursivo por natureza. Esses termos, usados principalmente por Bakhtin a partir do termo russo *raznoréchie* (heterodiscurso ou plurilinguagem) e *raznoriétchivost* (heterodiscursividade ou

plurilinguismo)<sup>18</sup>, mostram claramente o verdadeiro campo de batalha em que se movimentam os sem-número de vozes articuladoras de linguagens sociais de diferentes tons dentro do romance, movimentando o embalo de diferentes estilos, que se convergem para organizar a originalidade estilística do todo. E é por esta movimentação constante, sempre aberto à atualização das diversas linguagens sociais e às diferentes visões de mundo, que o romance enquanto gênero permanece inacabado, em eterno devir à espera do futuro (BAKHTIN, 2014, p. 134).

Cabe salientar, é claro, que a heterodiscursividade ou plurilinguismo do romance é submetido a uma elaboração literária, porque todas as vozes que se fazem ouvir no discurso romanesco são (ou devem ser) respeitadas enquanto vozes sociais e históricas, portadoras de posturas socioideológicas que não coincidem necessariamente com as do autor, mas são orquestradas por ele por meio dos diferentes narradores. Como vimos, por exemplo, em *Os sinos da agonia*, de Autran.

Bakhtin (2014, p. 138) nos mostra que estas várias vozes se organizam no texto em diferentes unidades composicionais que vão desde a narrativa direta e literária do autor, em todas as suas variedades, à *estilização* via narrador, através das diversas formas da narrativa oral, como o *skaz*, por exemplo, ou da estilização das várias formas de narrativa escrita, dos vários gêneros intercalados (cartas, poesias, etc.), ou dos discursos das personagens estilisticamente individualizados. O prosador, nesse sentido, se torna um maestro a orquestrar os sons e tons multiformes de uma sinfonia de vozes discursivas, e, ao contrário do poeta, que assume a sua palavra de uma forma centralizada e única, liberando-a de toda intenção alheia como constituinte primordial de seu próprio universo, ele se utiliza da palavra do outro, saturada de conteúdo e acentuada como enunciação individual, mas cheia das tendências descentralizadoras da vida linguística. As diferentes vozes dentro do romance penetram no discurso romanesco não apenas como portadoras de marcas semânticas, sintáticas e estilísticas próprias, mas também como uma opinião concreta, uma visão de mundo que se contrapõe, no texto, a outras visões de mundo, representadas ou não.<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> As traduções dos termos *raznoréchie* e *raznoriéchtivost* em sendo, respectivamente, heterodiscurso ou plurilinguagem e heterodiscursividade ou plurilinguismo dependem da edição e dos tradutores dos textos de Bakhtin. Enquanto Paulo Bezerra faz uso da primeira opção, por exemplo, por meio do prefixo *hetero* e do radical *discurs*, o grupo de tradutores de *Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance*, da editora Hucitec, fazem uso da segunda opção, com o prefixo *pluri* e o radical *lingu*.

<sup>19</sup> Essa diferença é bastante clara nas diferentes opiniões e personalidades, por exemplo, de Gaspar e Malvina, em *Os sinos da agonia*, já discutidos anteriormente.

Assim é que, para Mikhail Bakhtin, nas suas teorias, e para Autran Dourado, principalmente na feitura das suas obras, o romance se caracteriza pelas diferentes vozes sociais que se defrontam, se entrecrocaram dentro da sua grande teia de discursos internos, manifestando diferentes pontos de vista sobre um dado objeto. A especificidade do romance reside, portanto, exatamente no fato de que ele representa um espaço discursivo aberto, um sistema dialógico de imagens das linguagens de estilos, de concepções concretas e inseparáveis da língua. A língua do romance não só representa, mas ela própria é objeto de representação. A palavra romanesca é sempre autocrítica. Com isto é que o romance se diferencia de todos os gêneros diretos, do poema épico, da lírica, do drama, em senso estrito, apesar de beber da fonte de todos eles para existir.

Para ele [Bakhtin], o romance é a representação da vida da enunciação e do discurso. Ele pinta o drama do discurso confrontando discursos [...] para assimilar, argumentar, parodizar, estilizar, corroborar, condicionar, reportar, enquadrar ou ignorar deliberadamente outros discursos. O romance é o gênero metalinguístico por excelência. Em suas páginas interagem 'língua' e 'discursos' de grupos sociais variados; o que o caracteriza é, portanto, a sua discursividade variada. As palavras no romance são, como as palavras na vida, conscientes do pano de fundo linguístico da cultura que elas exprimem, do diálogo que já considerou o objeto acerca do qual ele se pronuncia, e das possíveis palavras que o tomarão como objeto no futuro. O romance é, destarte, a mais consciente hermenêutica da vida social cotidiana. (LOPES, 1999, p. 70).

O romance, segundo Bakhtin, não só não dispensa a necessidade de um conhecimento profundo e sutil da linguagem, como exige, ainda, além disso, um conhecimento também de como funciona a heterodiscursividade, por isso requer uma ampliação e um aprofundamento do horizonte linguístico, o aprimoramento da percepção do leitor dos matizes e diferenciações sociolinguísticas (BAKHTIN, 2015, p. 166). Para quem o escreve, o artista-prosador, o mundo está repleto das palavras do outro e ele se orienta entre elas para criar, com um ouvido sensível para perceber as particularidades específicas e remetê-las às limitações das palavras e à abrangência da linguagem. Dentro dessa consciência linguística, o que o romancista faz é construir um híbrido, intencional e social, literariamente organizado, sem cair no pedantismo de somente misturar mecanicamente elementos de linguagens e estilos.

Chamamos de construção híbrida um enunciado que, por seus traços gramaticais (sintáticos) e composicionais, pertence a um falante, mas no qual estão de fato mesclados dois enunciados, duas maneiras discursivas, dois estilos, duas 'linguagens', dois universos semânticos e axiológicos'. (BAKHTIN, 2015, p. 84).

O que acontece com o romance, desta maneira, é que o romancista desconhece uma língua única, singular, indiscutível e inquestionável para construí-lo, porquanto ele utiliza a língua em seu âmbito estratificado e multivocal, para fazer, das suas personagens, falantes de uma palavra ideológica original, social, filosófica, geográfica, histórica e de tantas outras potências. A diferença, por exemplo, entre a ação do herói no romance e a ação do herói na epopeia, é que nesta o horizonte é único e o herói não fala, ou se fala é para representar a ideologia de quem o escreveu, enquanto naquela existem muitos horizontes e o herói costuma agir de acordo com seu horizonte especial. O romancista pode até não fornecer a voz para o seu herói e personagens, mas na sua narração haverá a ideologia essencial e adequada destes. Goethe chama o romance de epopeia subjetiva, justamente por conta dessa especificação da voz do herói e das personagens, diante de seus pontos de vista demarcados.

A heterodiscursividade ou plurilinguagem do romance, segundo Bakhtin, se encontra também efetivamente pela introdução de diferentes gêneros intercalados, extraliterários na sua composição, não somente se dá pela diferença de vozes que constroem a narrativa e a trama no permear da linguagem. Os gêneros intercalados dentro da composição do romance, haja vista através do uso de linguagem científica, filosófica, antropológica, religiosa e política (como vimos nos excertos de *Os sinos da agonia*, de Autran Dourado), ou mesmo de trechos épicos, dramáticos, líricos dentro da construção do texto, ampliam o horizonte linguístico-literário e fazem, por conseguinte, com que a literatura, por meio do romance, conquiste novos universos de apreensão verbal já sondados e alcançados em outras esferas, extraliterárias também, da vida da linguagem. O heterodiscurso introduzido no romance, seja ele de qualquer maneira, é discurso do outro na linguagem do outro, que serve à expressão refratada das intenções do autor: a isso Bakhtin chama de “bivocalidade dialogizante” (BAKHTIN, 2015, p. 113).

Por isso há de se perguntar: o discurso romanesco é poético? É retórico? É épico? É político? É religioso? É científico? É o que mais? Para Bakhtin, o discurso romanesco é interativo, híbrido e centrífugo, assim como para Autran Dourado é aberto, barroco e elástico. Vejamos como eles defendem isso nas citações abaixo:

A dialogicidade interna só pode tornar-se força essencial geradora de forma no romance onde as divergências e contradições individuais são fecundas pelos ‘heterodiscurso social’, onde os ecos dialógicos não fazem ruído nos topos semânticos do discurso (como nos gêneros retóricos), mas penetram em suas camadas profundas e dialogizam a própria linguagem, a própria cosmovisão linguística (a ‘forma interior’ do discurso), onde o diálogo de vozes medra imediatamente do diálogo social das ‘línguas’, onde a enunciação do outro começa a ecoar como a linguagem social, onde a orientação da palavra entre enunciações

alheias se transforma em sua orientação entre linguagens socialmente alheias no âmbito da mesma língua nacional. (BAKHTIN, 2015, p. 58-59).

Tudo cabe e é possível num romance, o mais independente, o mais elástico, o mais prodigioso dos gêneros literários. Mas, como Valéry, não acredito em obra literária sem arquitetura. (DOURADO, 2000d, p. 186).

Estudando o percurso do romance na história da Literatura, Mikhail Bakhtin indica que o gênero romance se caracteriza mais pela imagem da língua e da linguagem do que pela imagem do homem que representativamente projeta: o romance é a imagem da língua enunciada através da linguagem artística, que usa a imagem do homem como pretexto e instrumento de sua representação. Desta maneira, dentro desse percurso com a língua, com a linguagem e com o homem, o romance também pode ser categorizado – não como gênero fechado e influenciado por uma receita, mas dentro de grupos com características afins. Vale lembrar que, apesar de toda a abertura e elasticidade que o gênero apresenta, ele também é um sistema, original, múltiplo e dialogizante, mas não deixa de ser um sistema. E sua sistemática está justamente vinculada à forma como a imagem da língua e da linguagem aparecem na sua estrutura. Segundo Bakhtin, os romances podem ser monológicos ou polifônicos.

- a) *Romances monológicos*: são aqueles que possuem vários personagens, e mesmo que estes sejam sempre veículos de posições ideológicas, neste caso exprimem apenas uma única visão de mundo, uma ideologia dominante, a qual é a do próprio autor da obra; ou seja, apesar de nesses romances todos os personagens terem voz, suas vozes exprimem peculiarmente a voz do próprio autor.
- b) *Romances polifônicos*: são aqueles em que cada personagem funciona como um ser autônomo, exprimindo sua própria mundividência, pouco importa ela coincida ou não com a ideologia própria do autor da obra; ou seja, a polifonia ocorre quando cada personagem fala com a sua própria voz, expressando seu pensamento particular, de tal modo que, existindo várias personagens, existirão consequentemente várias posturas ideológicas.<sup>20</sup>

Nas várias tradições literárias do mundo todo, é possível encontrar variados romances que se encaixam tanto na primeira categoria quanto na segunda. Vários dos romances do Romantismo brasileiro, por exemplo, poderiam ser classificados como romances

---

<sup>20</sup> Esse resumo e esquema sobre os romances monológicos e polifônicos pode ser encontrado em LOPES, 1999, p. 74.

monológicos, tais como os de Tolstói na Rússia; da mesma forma que a maioria dos romances de Autran Dourado, por exemplo, no Brasil, e praticamente todos os de Dostoiévski, na Rússia, se encaixariam na categoria dos romances polifônicos.

Bakhtin defende com mais ênfase o romance polifônico, acredita que ele é mais vivo e fiel à construção de uma representação do mundo. Enquanto a estrutura do romance monológico subordina muitas vezes a visão de mundo das personagens à lógica e à consciência do autor – reduzindo ou eliminando as ambiguidades e contradições que constituem a verdadeira riqueza intertextual do romance, fazendo-o perder sua complexidade em troca de uma coerência unificadora que distorce e esconde a realidade multifacetada da existência humana –, no romance polifônico, ao contrário, a existência de várias vozes, independentes e destoantes entre si, preserva a multiplicidade de pontos de vista e de visões acerca de uma mesma existência, de um mesmo mundo ou particularmente de um mesmo evento, por isso é mais dialógico e relativo à concreta existência humana. Isso também não significa dizer que Bakhtin relega o romance monológico ao ostracismo, suprimindo-o e tornando-o obsoleto e desnecessário. A existência do romance polifônico, iniciada, segundo Bakhtin, na Rússia, por Dostoiévski, não suprime nem substitui o romance monológico ou muito menos outros gêneros, o romance polifônico na verdade os completa e os amplia, apesar de se ter em conta que “a consciência pensante [e múltipla] do homem e o campo dialógico do ser dessa consciência, em toda a sua profundidade e especificidade, são inacessíveis ao enfoque artístico monológico” (BAKHTIN, 2002, p. 274).

Quando Bakhtin afirma que Dostoiévski é o primado do romance polifônico na Rússia, isso se deve a uma originalidade que reside no fato de ele ter proclamado a individualidade do outro, sem torná-la lírica ou fundir com ela sua voz, como o enfoque principal dos seus romances, dando liberdade relativa à personagem sem reduzi-la a uma realidade psíquica objetificada. Isto é, suas obras marcam o surgimento de um herói cuja voz se estrutura como se estrutura a voz do próprio autor no romance monológico: a voz do herói sobre ele mesmo e seu mundo é tão plena como se fosse a voz do próprio autor. É óbvio também que é o autor que a manuseia e que a constrói, mas sem se intrometer com suas ideologias próprias e embuti-las nesta voz das personagens. É como se Dostoiévski narrasse e construísse a representação e comunicação por meio da literatura em face a um mundo de sujeitos investidos de plenos direitos e não a um mundo de objetos. Dentro do plano artístico do autor russo, suas personagens são não objetos do discurso do autor, como geralmente acontece nos romances monológicos, mas são os próprios sujeitos desse discurso diretamente significante. Daí, conseqüentemente, surge uma multiplicidade de vozes e consciências

independentes e muitas vezes imiscíveis e se assenta a autêntica polifonia de vozes plenivalentes; não basta mais a multiplicidade de caracteres e destinos, importa mais a multiplicidade e heterogeneidade de consciências equipolentes. Dostoiévski não cria escravos mudos, mas pessoas livres, capazes de colocar-se lado a lado com seu criador, de discordar dele e até de rebelar-se contra ele. É um autor que reuniu em si inúmeros conceitos, juízos e apreciações contraditórias e mutuamente excludentes, as quais, todas, sem exceção, encontraram apoio e significação dentro dos romances (BAKHTIN, 2002, p. 4-17).

É importante ressaltar, dessa forma, que não é o enredo que fecha os romances de Dostoiévski, segundo Bakhtin, mas é a própria vontade artística da polifonia, é a vontade da combinação de muitas vontades. A necessidade não é a de formação, mas a de fazer ser representada a coexistência e a interação que existe no mundo, pois, para interpretar o mundo, é preciso pensar em todos os seus conteúdos, atinando-lhes as relações. Em Dostoiévski, a consciência nunca se basta por si mesma, porque precisa estar em tensa relação com outra ou outras consciências, porquanto cada emoção e ideia das personagens são inteiramente dialógicas, combativas, inspiradoras de outras. Nesse sentido, o romance polifônico é indubitavelmente dialógico, todos os seus elementos conversam entre si, seja em oposição ou em confirmação, pois a linguagem e a existência humana assim o são. O que antes era um todo, no romance monológico, se torna uma parte no romance polifônico; aquilo que era toda a realidade em um se torna um aspecto apenas na representação da realidade do outro, que é múltipla e panorâmica. Surge então, com o romance polifônico, novos princípios de se fazer a arte da escrita, combinando variados elementos que estrutura uma poética e carpintaria diversa.

Assim, o que há de ‘representação’ em Dostoiévski vem reduzir a frangalhos o sonho dos naturalistas, apegados à ‘expressão’ pura. Com ele o romance volta às suas fontes, restabelecendo a combinação dos dois elementos. A sua técnica é segura, ajudando-o a penetrar no mundo das ideias. E o mundo das ideias, por sua vez, o impregna. Sim, porque em Dostoiévski as ideias vivem de uma vida orgânica, existencial, pondo-se em contato com o homem demoníaco, que já ultrapassou o domínio do geral, para viver em seu silêncio, encerrado em sua individualidade, no domínio sagrado do particular. Mas tal silêncio será umas vezes a tentação do demônio e outras vezes o testemunho de Deus. O homem religioso e o criminoso são ambos demoníacos. (LINHARES, 1976, p. 52-53).

Dostoiévski foi sempre uma das grandes interferências na poética de Autran Dourado. O autor brasileiro vez ou outra fala dele em seus ensaios sobre a poética de romance. Provavelmente foi através de Dostoiévski e dos estudos que fazia sobre o autor russo que Autran chegou a Bakhtin, procurando neste, talvez, uma fonte segura e mais coerente sobre

seus pensamentos a respeito do escritor de *Crime e Castigo*. Tanto para Bakhtin quanto para Autran, por conseguinte, Dostoiévski é um primado na construção do romance polifônico. Autran avisa-nos, por exemplo, que *Os sinos da agonia* e alguns de seus outros romances baseiam-se formalmente na estratégia do romance polifônico e nisso sempre cita seu diálogo com o romancista e o teórico russo.

Além de *Os sinos da agonia*, há outro romance de Autran Dourado que ilustra de forma bastante clara e criativa a concepção do romance polifônico: o renomado *A barca dos homens*. Aplaudido pelos alemães e tantas outras nações, a obra recebeu o título de o livro do ano de 1961. Nas palavras de Autran:

Como *Ópera dos mortos* é construída com variações sinfônicas, de fuga, em torno de duas metáforas – casa e relógio, *A barca dos homens*, embora também não-monovózica (Bakhtin), tem construção, estrutura e técnicas bastante diferentes. À falta de melhor nome, *A barca dos homens* tem uma estrutura celular, circular (Vico, Nietzsche – eterno retorno; principalmente Vico – Scienza Nuova, sua teoria da História – circular ou pendular, ‘*corsi ricorsi*’, idas e vindas, as três idades: teológica, heroica e humana etc.). Os blocos com técnicas, tons e símbolos diferentes, tratamentos estilísticos diversos. Se *Ópera dos mortos* seguiria praticamente uma só linha narrativa, apesar de serem vários os narradores, em *A barca dos homens* há multiplicidade não só de narradores (o narrador-coro, Rosalina, Juca Passarinho, Quiquina, em *Ópera dos mortos*), de focos, visões ou pontos de vista, mas de linhas narrativas - narrativas dentro de narrativas. Uma narrativa geral (macronarrativa) que se constrói através de narrativas particulares (micronarrativas). (DOURADO, 2000c, p. 152).

A título de conhecimento para melhor entendermos a própria polifonia e suas várias vozes dentro da trama, vale nos atermos à trama: o cenário é a pequena ilha de Boa Vista<sup>21</sup>, frente à costa, em um vilarejo de pescadores e casas de verão dos ricos do continente. O romance se inicia com a família Cardoso indo à praia: o marido Godofredo e a esposa Maria, seguidos dos filhos, a adolescente Helena e os pequenos Margarida e Dirceu, acompanhados pela negra empregada Luzia. Luzia, mulher ingênua e fantasiosa, possui um filho já adulto chamado Fortunato, doente mental que, absorto em seus jogos de criança e muitas vezes em seus delírios, permanece sempre no jardim ou vagando pelas praias e mar com o amigo paternal e padrinho Tônho. A atmosfera calma e tranquila da história é rompida pela suspeita de Godofredo de que Fortunato teria roubado seu revólver. No mesmo dia da acusação, Fortunato teria saído de casa em suas andanças e Godofredo alarma o tenente de polícia para que se faça a caça do acusado. Godofredo, no meio da caça, descobre que Fortunato é inocente pois o erro tinha sido dele que escondera a arma em outro lugar, mas por desejar a

<sup>21</sup> *A barca dos homens* é o único romance de Autran que se passa no mar, distante da sua comum representação das Minas Gerais e da cidade fictícia de Duas Pontes.

morte do deficiente que tanto o injuriava e com medo e covardia por conta do erro que cometera, deixa fluir a acusação. A ameaça imaginada em torno de um louco com um revólver na mão se estende e envolve todo o vilarejo, apresentando novos personagens e seus sintomas psíquicos dentro da vida de caça e pesca da cidade beira-mar: aparecem a figura dos soldados, dos criminosos na pequena prisão chamada Casa da Câmara de Boa Vista e das prostitutas do Beco das Mulheres. A temática fundamental do romance gira em torno, então, do ilusório como poder fatal na vida das personagens, em suas diversas variações. Eternamente anda a barca dos homens, da vida, dos sonhos e esperanças enfunados, da ameaça da força onipotente do mistério da morte.

O romance é interrompido de vez em quando pela voz sombria de um narrador imaginário, que abre as profundidades épicas da obra, mas que na sua maior parte é viesada pelas vozes narradoras de cada uma das personagens centrais, com suas dúvidas e panoramas comportamentais. A Casa da Câmara, lugar ao qual tradicionalmente se associa a justiça, torna-se hospedaria da investida no assassinato de um inocente, com soldados despreparados para investigar e com presos que conseguem enganá-los e se soltam. No conflito entre sonho, ilusão, esperança e realidade, a ação plausível faz ver o absurdo da existência humana, mas também é possível se comover, por exemplo, com Tônho, uma ruína de homem entregue ao alcoolismo que vence o medo e tenta salvar o perseguido afilhado com sua barca podre. Entretanto, um noviço soldado que, depois de sua primeira experiência amorosa com uma mulher, pensa confirmar seu orgulho, acaba atirando mortalmente no pobre e indefeso Fortunato. Tônho, depois do acontecido, some no meio do mar, lugar onde acreditava que deveria, por fim, morrer. Enquanto isso, Maria, esposa de Godofredo, cheia de sonhos poéticos não realizados com o amor matrimonial, se atira nos braços do tenente da Casa da Câmara, traindo seu marido que não mais lhe fazia se sentir viva, segundo ela. Tudo que em Maria pereceu em sonho, por sua vez, renasce na filha astuta Helena. Na igreja, padre Miguel, a quem Luzia havia pedido ajuda com Fortunato para que o sacristão não permitisse que matassem seu filho, desesperado e em crise existencial, acaba por negar sua fé em vista de um mundo onde todo dia se sacrifica alguém. No fim da trama, a barca dos homens continua a enfrentar a vida: no Beco das Mulheres, uma prostituta dá à luz a um menino que receberá o nome de Fortunato.

*A barca dos homens* se estrutura em dois grandes blocos. O primeiro chama-se “O ancoradouro”, e possui oito capítulos, cada um deles dedicado de duas a cinco vozes narrativas. O segundo intitula-se “As ondas em mar alto”, com apenas um grande capítulo onde cada uma das vozes do primeiro bloco se revezam linear e estrategicamente. O

desdobramento cíclico e circular, como afirma Autran Dourado na citação dele supracitada, gira em torno de três grandes metáforas: 1) caça-pesca, 2) negrume-luz e 3) barca-mar. Dualidades que remontam também à figuração do estilo barroco, muito presente nas obras de Autran, como já revelado.

Caça e pesca refere-se à caça de Fortunato, acusado injustamente de roubar o revólver de Godofredo. Fazem parte também do campo semântico do mar, onde se passa a história, e ironicamente representam a figura dos peixes grandes e pequenos e sua cadeia de sobrevivência: os peixes pequenos (Fortunato, Tônho, Luzia, Padre Miguel) são engolidos pelos peixes grandes ou mesmo pelos homens na sua pesca (Soldados, Tenente, Godofredo).

Negrume e luz mostram a disparidade existente entre aqueles que possuem a aparência de poderosos e bons, mas escondem dentro de si a escuridão ou a tristeza, assim como a diferença entre o mundo adulto e o infantil, colocando-se Fortunato como criança também, mentalmente. O ancoradouro, as barcas pessoais (a psique) representam o dia, a visão do leitor sobre as personagens (luz), ao mesmo passo que há as várias vozes, o caos, as narrativas rápidas e nervosas, os monólogos subterrâneos e profundos, as tragédias (negrume).

Barca e mar refletem as metáforas do campo semântico geral da trama, além de reportar às grandes viagens representadas nos autos medievais e humanistas. O autor vira, portanto, o marinheiro, que guia a poética da obra diante da sua matéria, forma e conteúdo: seu instrumento é a barca (a técnica) e seu guia é o mar (a língua, a História, a Cultura, etc).

Interessante também notar que toda a história se passa numa ilha, como representação do ilhamento que revela a situação limite, o lugar dos conflitos de onde não se pode fugir, pois é preciso enfrentar: o labirinto constante nas obras de Autran como o lugar de estudo da psique e comportamentos humanos, a partir da linguagem.

Em *Uma poética de romance: matéria de carpintaria* (2000c), Autran relata que *A barca dos homens* é um compêndio de paródias de situações e de textos, isto é, nela ele parodia estilos, poéticas, personagens da História da humanidade e do Brasil. Isso pode-se ver na figura do tenente Fonseca, o qual o autor remete a Floriano Peixoto; Frei Miguel a Pilatos; as crônicas dos cronistas do descobrimento, como Fernão Lopes, a trechos onde a narrativa se constrói linguisticamente da mesma forma, pelo narrador obscuro que perpassa as passagens da trama. A isto Autran diz abaixo:

A dicção do narrador obscuro de *A barca dos homens* é uma fusão de três 'vozes': a de Fernão Lopes, a de Pero Vaz de Caminha e a coletiva dos vários narradores de *A história trágico-marítima*, cujas barcas são mencionadas no livro. A feliz coincidência, explorada, do meu nome, Dourado, ser o mesmo do cartógrafo português do século do descobrimento, e de Caminha: Fernão Vaz Dourado. Como

Caminha, o narrador obscuro também pede a El-Rei uma sinecura para um parente: ‘E por derradeiro, se algum merecimento Vossa Alteza, de um acrescentamento na tença de meu filho Fernão Vaz Dourado, moço de muitas virtudes e bom risco de cartas marítimas, a serviço do Reino.’ O autor real do livro confunde-se com o narrador, usando do nome de um real cartógrafo, para efeito de ironia, humor e farsa. (DOURADO, 2000c, p. 155).

Em *O ancoradouro*, primeiro bloco, os oito capítulos, como já dito, perpassam as vozes narrativas e as consciências das várias personagens, o que demonstra a notável polifonia do texto, reportando-se a Bakhtin. O primeiro capítulo chamado “O Cemitério da Praia” revela principalmente a voz das personagens Luzia, Helena, Margarida e Dirceu, misturados ao narrador central que encaminha a trama e se interpenetra muitas vezes na voz das personagens, cedendo-as o lugar. Interessante notar que, quando Margarida, a mais nova e ainda quase bebê, aparece, por ainda não saber falar direito, sua voz e consciência acabam sendo representadas pela voz de Luzia ou mesmo do narrador. Vejamos tais indicações abaixo, nos excertos do romance:

Vinha Luzia com o Cemitério da Praia. Vamos logo, meu bem, uma cocceirinha nos olhos, areinha branca, pozinho de nuvem, que amanhã bem cedinho nós vamos ao Cemitério da Praia. Uma fala pastosa, quase matéria de sonho. (DOURADO, 1990, p. 13). [LUZIA].

Já estou cheirando o mar, o meu peito está cheio de mar, anunciou helena a descoberta. Queria ter o mar dentro do peito. Deus e o mar. Como Luzia sabia aquelas coisas? Olhando pra dentro. (*ibidem*, p. 24) [HELENA].

Margarida se sentou numa pedra, alisando o dedo que Dirceu pisara. Está doendo, minha filha, perguntou Luzia. A pequena baixou os olhos molhados. Vem ver que risco bonito fazem as conchas que enfiam no cimento e na massa, disse Luzia. Margarida veio mancando de fingimento por causa daquele está doendo, minha filha, não estava doendo tanto. (*ibidem*, p. 27) [MARGARIDA].

Visivelmente Dirceu se aborrecia. Precisava muito conversar com Fortunato, apurar umas coisas que ele andava vendo ultimamente nos bichos. Fortunato entendia muito de bicho. Ele Dirceu sabia outras coisas, que Fortunato olhava embasbacado. Sim, teria sido muito melhor ficar com ele, em vez de estar acompanhando aquelas bobas. (*ibidem*, p. 25-26). [DIRCEU].

No segundo capítulo “As aranhas”, a trama se volta para as vozes de Maria, Godofredo e Fortunato:

Que diabo está fazendo Fortunato no jardim? Da janela, Maria olhava curiosa. Fortunato agachado na grama. [...] Fortunato, que a fortuna não deixa durar muito. Era engraçado pensar em poetas, em grama, em mar cheio de espadas. A rainha de espadas dá azar. O poeta e a rainha, o poder e a glória. Riu. De novo Fortunato. Fortunato agachado na grama, de cócoras para a fortuna. (DOURADO, 1990, p. 29) [MARIA].

Godofredo jogou em cima da eletrola a revista que estava lendo. Olhou a mulher caminhar pela sala, as pernas queimadas. Gostava de vê-la assim, o corpo à mostra. Você está muito bem, disse ele, ainda em forma. [...] Quem sabe se não é melhor não irmos à praia? A gente fica aqui, assim de maiô, ouve um pouco de música, depois... Passou-lhe as mãos nas costas peladas, sentiu a carne quente. O cheiro do cabelo, o arredondado das coxas de Maria, tudo bolia com ele. (*ibidem*, p. 37). [GODOFREDO].

Os olhos de Fortunato seguiam as patas da aranha. Quantas patas. As patas grossas, longas e ligeiras, grossas e peludas, moviam-se desordenadamente, se esticavam, retorciam-se. Bicho gozado e venenoso, mija no olho da gente. (*ibidem*, p. 38). [FORTUNATO].

No terceiro capítulo “A Casa da Câmara”, surgem as vozes do narrador obscuro (o cronista da viagem da barca dos homens), do Tenente Fonseca, do Sargento Bandeira e dos soldados (as vozes destes são apresentadas pelo narrador; em alguns momentos o narrador cede lugar à voz deles ou se mistura às suas consciências e formas de falar, como são muitos, não os retrataremos abaixo):

Perto das Barcas, na parte velha da cidade, ficava a Casa da Câmara. Ali mesmo onde os descobridores, em tempos remotos, plantaram o seu padrão de vitória. Um padrão de pedra com as suas armas, com as armas do Rei. [...] Junto às Barcas, o Beco das Mulheres, onde uma meia dúzia ou pouco mais de mulheres – mulatas gordas, mulatas loiras, mulatas magras como moedas de sífilis nas canelas descascadas – saciavam o sexo dos pescadores quando recebiam a sua fêria. [...] Mas a casa da Câmara - não vamos mais na ordenação desta história e no risco, Senhor, porque seria longo de ouvir. E o homem que ordena histórias não deve contar mais curto do que foi ou mais largo do que deve. (DOURADO, 1990, p. 52-55). (NARRADOR OBSCURO).

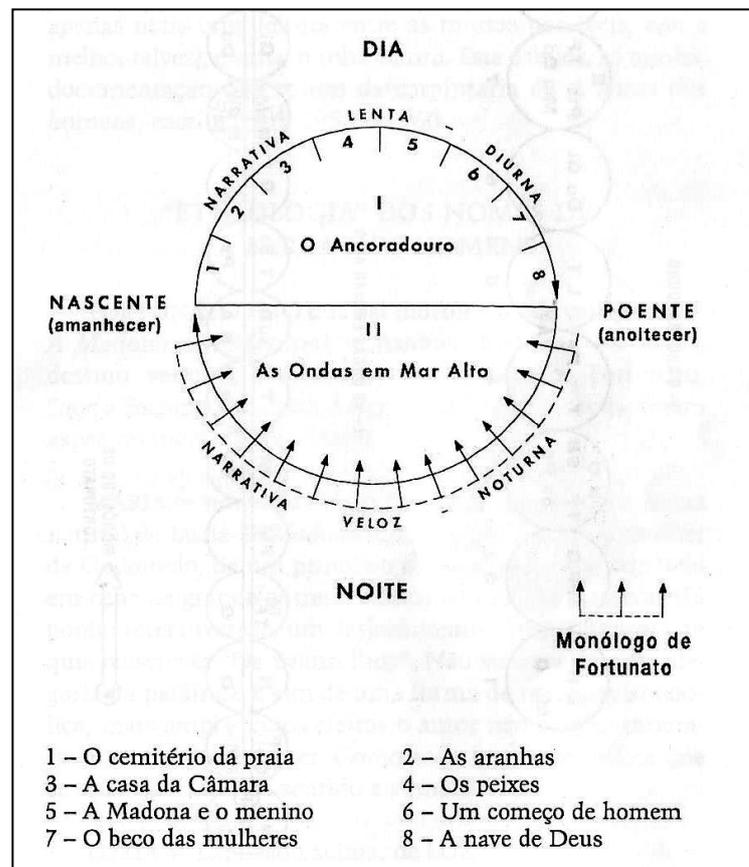
E esta agora, exclamou o tenente Joaquim Fonseca, jogando longe o toco de cigarro. E continuou para si mesmo: ao menos quebra a monotonia, esta vida parada de Boa Vista. [...] O tenente Fonseca crescia de decisão, procurava espantar a modorra que lhe dera o sol quente, o burro magro com grandes placas nas ancas, as badaladas do sino que ficaram vibrando sem fim, no ar estagnado. Duas horas da tarde e um revólver, repetia sombrio o tenente. (*ibidem*, p. 55-56). [TENENTE FONSECA].

O sargento Bandeira pensou a contragosto na sua mãe lá longe, no sertão da Bahia. Bênção, mãe, disse ele quando se despediu para vir para o sul. Vai com Deus, meu filho, que eu fico rezando pra tu ser feliz. Os olhos dela cheios de lágrimas. Ainda agora se lembrava daquele brilho nos olhos da mãe. Coisa assim a gente não esquece nunca, fica pra sempre doendo, é só lembrar e doer. (*ibidem*, p. 61). [SARGENTO BANDEIRA].

Desse modo, a cada capítulo, a narração vai criando um amálgama de vozes que ora se interpenetram (narrador e personagem), ora se diferenciam totalmente, dentro da própria linguagem em que é representada, e, por isso, um jogo de vozes se alavanca no primeiro bloco para construir o segundo, de forma mais polifônica e criativa. O quarto capítulo do primeiro bloco, intitulado “Os peixes”, apresenta a repercussão sobre Tônho e os presos Amadeu, João Batista e Benjamim, usando suas vozes também. Em “A Madona e o menino”, quinto

capítulo, volta-se a voz para Luiza e Tônho, acerca de Fortunato. No sexto capítulo, “Um começo de homem”, volta-se para os soldados Domício e Gil. O sétimo capítulo, “O beco das mulheres”, elenca várias vozes, tais como as das prostitutas, da cafetã Dona Eponina, e suas garotas Maura, Margarida, Zuleica, Mudinha Filó e Dorica, bem como as vozes do Tenente Fonseca e de Domício. No oitavo e último capítulo do primeiro bloco, “A nave de Deus”, reaparecem Fortunato, Tônho, Maria e Luiza.

É possível ver toda esse panorama dos blocos e capítulos da obra, bem como as metáforas e construções utilizadas para sua carpintaria, nos esquemas retratados por Autran Dourado em *Uma poética de romance: matéria de carpintaria* (2000c). O autor explica detalhadamente toda a planta baixa do romance construído e nos dá uma verdadeira aula sobre os modelos ou riscos desenhados anterior e concomitantemente à feitura do livro, da mesma forma nos mostra toda a influência intertextual e paródica que teve, haja vista em Bakhtin e em Dostoiévski, para a construção do romance polifônico e paródico que é *A barca dos homens*, tudo além da inspiração: pura transpiração. Vejamos abaixo os diagramas desenhados por Autran mostrando toda a tônica da obra em questão.



**Figura 2:** Planta baixa da divisão e metaforização dos blocos e capítulos de *A barca dos homens*.<sup>22</sup>

<sup>22</sup> Disponível no livro *Uma poética de romance: matéria de carpintaria* (DOURADO, 2000c, p. 159).

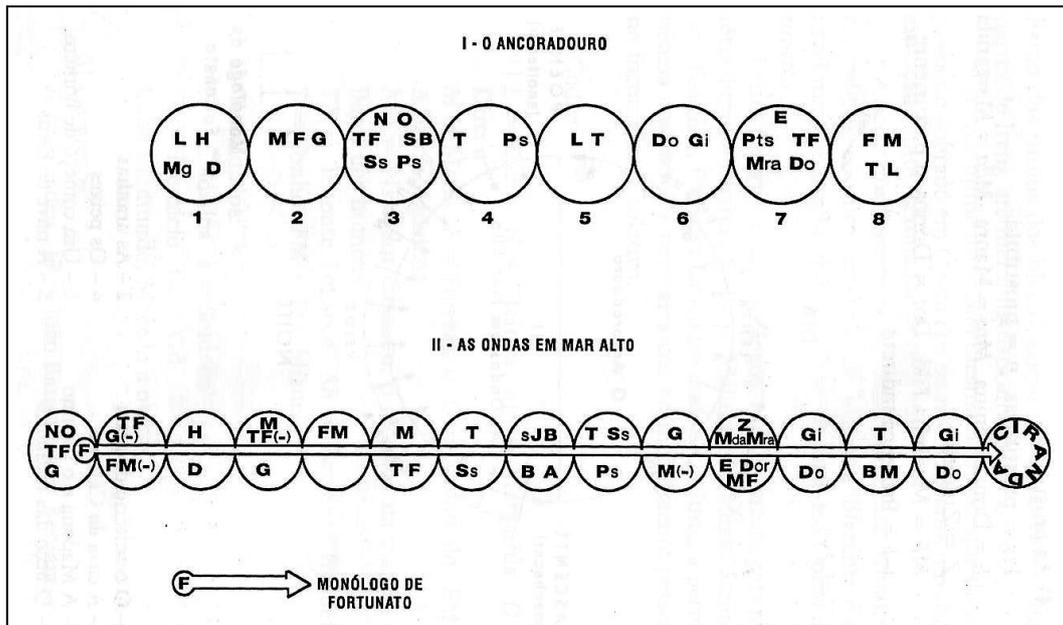


Figura 3: Planta baixa da polifonia em A barca dos homens, na sequência dos blocos e capítulos.<sup>23</sup>

Código:

1) L = Luzia H = Helena Mg = Margarida D = Dirceu M = Maria F = Fortunato G = Godofredo BM = A barca Madalena NO = Narrador Obscuro, o cronista da viagem da Barca dos homens TF = Tenente Fonseca SB = Sargento Bandeira T = Tonho FM = Frei Miguel	3) Os presos: A = Amadeu JB = João Batista B = Benjamim
2) Os soldados: Ss = Soldados s = Soldado Do = Domício Gi = Gil Cabo Raimundo, Macedo e outros	4) As prostitutas: Pts = prostitutas p = prostituta E = Dona Eponina Mra = Maura Mda = Margarida Z = Zuleica MF = Mudinha Filó Dor = Dorica, a parturiente (-) = Presença indireta.

Figura 4: Códigos para leitura e entendimento da planta baixa da polifonia de A barca dos homens.<sup>24</sup>

Na epígrafe inicial de *A barca dos homens*, Autran Dourado escreve: “Esta é uma história de caça e pesca”. Com esta frase o autor abre um leque de interpretação para a própria construção da poética do seu romance: um verdadeiro jogo de caça e pesca da linguagem, da narrativa e das personagens, entremeados de matéria, forma e conteúdo, construídos por várias influências, paródias e intertextos sem precisar copiá-los, mas sim transformá-los. O romance sobre o qual falam Bakhtin e Autran é justamente este: múltiplo em si mesmo e em relação aos outros, polifônico, aberto e de um estilo que foge à sistemática dos outros gêneros,

<sup>23</sup> Disponível no livro *Uma poética de romance: matéria de carpintaria* (DOURADO, 2000c, p. 160).

<sup>24</sup> Disponível no livro *Uma poética de romance: matéria de carpintaria* (DOURADO, 2000c, p. 158-159).

porquanto se apraz a seu próprio estilo único a cada obra e sua carpintaria. “A única coisa que pode nos falar sobre o romance é o romance” (MUIR, 1975, p. 7).

Apesar de toda a capacidade criativa que o romance abriu com sua disseminação na literatura, há algum tempo já se discute se ele estaria em crise ou mesmo se estaria morrendo. Autran Dourado, quando vivo, e até mesmo no início da sua carreira, se fazia essa questão e respondia categoricamente que o romance sempre esteve em crise e sempre vai estar, porque como toda arte ele requer mudanças, e a mudança advém da crise. Segundo ele, não se faz mais romance francês como Flaubert, Balzac e Stendhal, assim como no Brasil não se faz mais como José de Alencar e Machado de Assis, porque novos ventos surgiram, porque cada um deles tinha seu legado e deixou nas suas obras cada uma delas seu estilo. Tal prova dessa crise positiva e não da crise negativa a que muitos se reportam é a repercussão, por exemplo, dos autores brasileiros em outros países. À sua época de maior produção, Clarice Lispector e Guimarães Rosa, tais como ele, estavam sendo traduzidos para vários países e eram muito bem recepcionados. O que há de se levar em conta, diz Autran, é o cuidado com romancistas que publicam sem nenhuma composição e arquitetura terem grande sucesso popular e a partir deles se tirarem conclusões equivocadas sobre o fazer romance verdadeiro e genuíno. Para Autran, o romancista verdadeiro é aquele que faz do romance sua ocupação habitual, que dele faz uma forma de oração, vital, vitalíssima. Não se vive de literatura, vive-se para a literatura, e se viver de literatura implica em concessões, dizia ele que preferiria continuar não vivendo dela (DOURADO *apud* PENIDO, 1967, p. 3).

Escrever sobre o que se deseja é uma forma de participação. O que não se pode é colocar a linguagem a serviço da política, sob pena de não existir boa literatura, pois a que se originar de tal procedimento há de ter, necessariamente, concessões. A seriedade com que se deve encarar o romance é tão grande que, por mais nobre que seja uma causa, não pode ser relegada. Seria um abastardamento. Não sou contra quem faz sua obra com tais propósitos, desde que seja bom escritor. Não deixa de ser uma forma de autenticidade. Preserve-se, contudo, e sempre a boa literatura. Por outro lado, participar da criação da linguagem é uma forma de participar do desenvolvimento do país. Veja o caso, por exemplo, do movimento desencadeado por escritores e poetas quando da libertação dos escravos no Brasil no século passado. Não há causa mais justa. Mas o que sobrou desse tempo, em termos de literatura? Quase nada. (DOURADO *apud* PENIDO, 1967, p. 3).

Dessa forma, citando Donaldo Schüler, morto não está o romance em si, mas a forma antiga e tradicional de narrar, com um realismo que prescrevia o descritivismo, coberto de análise individual e social sem aprofundamento da linguagem (SCHÜLER, 1989, p. 9). E essa morte propiciou o renascimento de um novo romance, que revitalizou os mitos, que cuidou mais da escrita, que proporcionou a criação de mundos inteiramente verbais. O romance

morreu e está morrendo continuamente, pois um gênero que perdeu a possibilidade de morrer é que realmente e pejorativamente está morto. Exemplo disso é a epopeia, que não pode mais morrer porque há muitos séculos a morte silenciou a voz que lhe animava o ritmo. Morta, a epopeia se eternizou, mas o romance não deseja se eternizar, ele deseja se renovar, alimentando-se de muitas mortes seguidas, para sempre se manter vivo.

Se há um autor, por exemplo, escrevendo um romance, existe uma crise de romance? Depende da espécie de romance que escreve. Após cada obra acabada, começa-se a questionar criticamente o gênero. Enquanto nova obra se faz. Mas há sempre os surdos ao canto das sereias da crise e do caos, e prosseguem velejando: nova obra original é feita, cria-se outra crise. E assim por diante, infinitamente, *in aeternum*. [Erasmio Rangel: Mestre Imaginário de Autran Dourado. (DOURADO, 1982, p. 25)].

Ao que se vê nas tiragens elevadas, no número de títulos novos a cada ano, na fidelidade de um público considerável apesar da concorrência dos meios audiovisuais, o romance se mantém vivo e elástico. Há muito tempo se fala do seu término, condenam-no moralmente a gênero moribundo, mas se há mais de três séculos anunciam o findar do romance, como dizer que ele não poderá tardar? – pergunta Ronaldo Bournneuf em *O Universo do romance* (1976, p. 13).

Dentro das perspectivas de Mikhail Bakhtin e Autran Dourado, o romance aberto, polifônico, paródico e carnavalesco é uma fonte de criação que jorra incessantemente para quem quiser beber da sua água. Morre-se constantemente na carpintaria da poética do romance na construção de cada nova obra, pois a cada obra o romancista precisa se reinventar, precisa recriar, ele não cria por fôrmas e moldes prontos, ele precisa morrer a cada escrita para que a escrita não morra e possa renascer. O Minotauro do labirinto da escrita é como a fênix que renasce das cinzas: o Dédalo que o aprisiona e o Teseu que o mata constantemente terão de fazer as mesmas tarefas, embora com estratégias novas e diferentes: o labirinto e o Minotauro são imortais, quando se pensa que foram destruídos, eles ressurgem. Dédalo é o romancista e Teseu é o leitor, ambos vivem em infundável processo de morrer para renovarem-se a cada escrita e a cada leitura. A morte do romance é a morte da própria vida, que, a cada momento que é tolhida, revela nova fase.



*A barca dos homens - Webert da Cruz Elias (2019)*

### 3 CONFLUÊNCIAS QUANTO À AUTORIA

Segundo uma relação direta, o autor deve colocar-se à margem de si, vivenciar a si mesmo não no plano em que efetivamente vivenciamos a nossa vida; só sob essa condição ele pode completar a si mesmo, até atingir o todo, com valores que a partir da própria vida são transgredientes a ela e lhe dão acabamento; ele deve tornar-se outro em relação a si mesmo, olhar para si mesmo com os olhos do outro. (BAKHTIN, 2011, p. 13).

Quem trilha os caminhos da arte, mesmo as modestas veredas do escritor que vos fala, sabe que se tem de deixar de emocionar para que se emocionem os outros. Que se tem de abrir mão da vida para que os outros vivam. (DOURADO, 2000c, p. 116).

A única coisa que um autor tem de verdadeiramente próprio é o corpo; o seu texto talvez não passe de paródias entrelaçadas, acumuladas, expandidas ou superpostas. Em cada autor há uma série de pequenos autores. O produto final é uma incógnita – o próprio autor, a suma. [Erasmus Rangel: Mestre Imaginário de Autran Dourado. (DOURADO, 1982, p. 25)].

Uma das maiores lições da Literatura é a de aprender a enxergar com os olhos do outro, sair de um ponto de vista sugestionado pelas suas axiologias e ideologias próprias e adentrar em outros muitas vezes totalmente inversos. Essa capacidade de alteridade é um dos grandes atributos do autor. Como poucos, ele é capaz de conversar com a sua criação, manejando-a para sua melhor performance e ao mesmo tempo se entregando aos valores dela. Através das personagens e da narrativa, o leitor é desafiado a contemplar e a observar a representação do narrador (ente também criado pelo autor); os momentos em que ele entra em cena com seus olhos e os momentos em que seus olhos se embutem nos olhos de outrem.

Dentro desse intrincado processo reflexivo, em uma espécie de espelhamento contínuo, pode-se estabelecer um esquema de atribuições dos papéis de cada um dos sujeitos e objetos no transpassar da criação de uma obra. Osman Lins, em *Guerra sem testemunhas* (1974), procura sistematizar de forma significativa, por exemplo, a diferença entre os entes “escritor” e “autor”, da mesma forma que Autran Dourado em seus ensaios e tratados sobre Literatura usa os dois termos em momentos diferentes. Em contrapartida, em nenhuma das traduções brasileiras dos textos de Mikhail Bakhtin há uma diferenciação dos termos, de forma que o vocábulo “autor” é o único que aparece. Parece-nos, de imediato, que Bakhtin e Autran não se preocuparam com essa diferenciação, mas se levarmos em conta que ambos utilizaram a concepção de forma muito parecida com a que Osman Lins sistematiza em *Guerra sem testemunhas*, há de se convir que o consenso sobre o que representa a figura do “escritor” e do “autor” possa ser estabelecido.

Além do “escritor” e do “autor”, é importante também que a esquematização abranja, numa escala progressiva, as figuras do “narrador”, da “personagem” e, por último, e não menos importante, a “do leitor”.

O “escritor”, grosso modo, é aquele ente no mundo social que se caracteriza personativamente como o que dedica sua vida ou parte dela ao ato de escrever, e, como corpo exterior e público que possui na sua existência, tem a sua alcunha escolhida a seu bem querer, seja em registro social, seja em registro artístico. Ele é, por assim dizer, a pessoa social que se dedica à carpintaria de todas as obras criadas, com o seu tempo volitivo e axiológico específico e seu espaço histórico e geográfico no mundo. Mikhail Bakhtin chama o escritor, por exemplo, de *autor-pessoa*.

O “autor” é a persona vestida pelo escritor, entregue a uma elasticidade de valores e ideias movidas por um propósito, atuante no processo criativo e operacional de uma obra literária específica. Isto é, é a roupa usada pelo ente social e corpo externo no mundo que assina e se responsabiliza pela obra a ser criada, despojado em grande parte dos valores e ideologias do ente social para que se alcance profundamente as personalidades, características, energias e axiologias dos objetos criados e desenvolvidos para a trama em questão e suas peculiaridades. O escritor, por conseguinte, se traveste de um autor específico a cada obra que realiza – Mikhail Bakhtin dá-lhe o nome de *autor-criador* –, adquirindo um estilo único e próprio a cada obra, mesmo que haja semelhanças entre as várias obras de um mesmo escritor.<sup>25</sup>

O “narrador”, por sua vez, é o ente posto em voga pelo autor, dentro da obra específica que está sendo criada, como voz materializadora e organizadora de todo o objeto estético. É aquele que observa, entende, informa, descreve, argumenta, muda o foco, e conversa com o olhar das personagens dentro da obra, coordenando a ópera da trama como um todo e estabelecendo os caminhos e ritmos em que ela vai trilhar. O autor, dessa forma, pode também se vestir de vários narradores diferentes dentro de uma mesma obra e dar a cada um uma voz e olhar particular, instituindo valores e pontos de vista e ideias de gamas diversos.

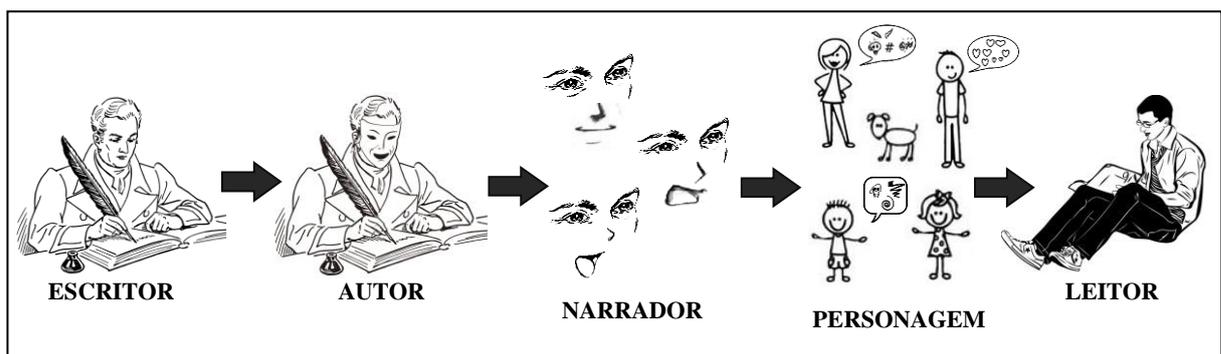
---

<sup>25</sup> É preciso reiterar que essa concepção sobre o “autor”, que se veste de uma nova roupa e estilo a cada obra criada, está vinculada aos pensamentos teóricos de Mikhail Bakhtin, Autran Dourado e Osman Lins e ao que eles defendem como sendo a arte literária. Há vertentes teóricas que acreditam que cada autor tem seu estilo próprio e que não se altera, ou se altera muito pouco, de uma obra para outra. Os três citados intercedem, em contrapartida, por um estilo que é suscitado pelo dialogismo entre a obra e o próprio autor, sendo que a obra é aquela que tem grande voz e propõe seu estilo para a autoria.

O “personagem”<sup>26</sup> torna-se então, em sequência, aquele ente dentro da obra que se encontra sob a tutela do narrador, mas que possui seu lugar de representação e voz dentro da trama. Assim, o personagem não é apenas uma marionete ou um fantoche nas mãos do narrador, porque este não fala pelo personagem, mas fala com o personagem, em comunhão e processo dialógico com ele. Obviamente o personagem está sob o manejo do narrador e de alguma forma sob sua influência, mas o narrador não se torna dentro da criação um ente autoritário que não se desliga de seu poder volitivo-axiológico e não se entrega também à voz, ritmo e papel de sua própria criação. O autor precisa conceber um narrador que possui a sensibilidade de criar um discurso para a personagem que seja verdadeiro ao que ela é como ente criado, pois ambos, narrador e personagem, inevitavelmente conversam entre si dentro da obra.

Por fim, temos o “leitor”, aquele ente que entra em contato com a obra e seu inacabamento, e, como contemplador, dialoga com ela em variados níveis e intenções, e, por isso, a reinventa no seu próprio ato de ler, atribuindo-lhe novos pontos de vista, novas investigações, novas catarses e interpretações. Na nomenclatura de Bakhtin, o leitor torna-se um *autor-contemplador*, e, como autor, se modifica também a cada obra lida; e a cada vez que lê, se reinventa, despojando-se do ser que era antes para se entregar a um novo. Na cadeia da criação artística, o leitor está em último lugar, porque é ele quem terá a capacidade única de recriar a própria obra em si e dá-la, ou não, garantia infinita e prazo nenhum de validade.

Eis abaixo um esquema com desenhos que procura sintetizar cada um dos entes da criação da obra literária supracitados e seu lugar neste processo:



**Figura 5:** Esquema sobre os papéis do escritor, do autor, do narrador, do personagem e do leitor.<sup>27</sup>

<sup>26</sup> Trataremos mais do personagem no capítulo 5 desta tese.

<sup>27</sup> Todas as gravuras para composição do esquema foram retiradas do buscador de imagens do site do Google: <https://goo.gl/images>, e logo depois adaptadas para o esquema. O **escritor** aparece como o autor-pessoa, o ser social com a profissão ou atividade na vida física e social; o **autor** aparece como a figura do escritor com uma máscara, visto que é a roupagem que este adquire para criar cada obra; o **narrador** foi representado por vários olhos e bocas, com diferentes discursos e formas volitivo-axiológicas e expressões, para mostrar que o narrador é

Como demonstrado no esquema, o autor é o escritor usando uma máscara de representação e estilo a cada obra realizada e se travestindo de um narrador ou vários narradores com olhares excedentes e vozes múltiplas, que dão vazão a uma trama aberta e distante ou não da empatia e axiologia do autor – este que, por sua vez, é só uma das facetas do escritor perante cada obra que cria.

Para Mikhail Bakhtin, o autor nunca estará visível no texto, mas criará, já através da primeira instância narrativa, uma espécie de duplo – o outro, a voz que fala e que é necessariamente submetida a uma avaliação crítica, escudada num necessário distanciamento. É neste sentido, então, que o autor se apropria da palavra de um outro, com todas as intenções socioideológicas que esta palavra contém, e a utiliza para atingir seus objetivos, sem manifestar-se nela, mas servindo-se dela para refratar as suas intenções. Daí o caráter bivocal do discurso literário, uma vez que cada uma das enunciações é produto de duas consciências. O papel do autor-criador será sempre inconfundível com o do escritor (autor-pessoa), com o do narrador, com o da personagem ou com qualquer outro papel desenvolvido dentro do texto literário, porque é ele, que em relação mútua com a obra, assegura o acabamento estético da mesma. O autor-criador, apoiando-se em suas próprias convicções e habilidades, usa a instância do narrador e suas palavras para efetivar suas ideias. Desta maneira, percebemos a impossibilidade de identificação também entre essas duas instâncias. O autor sempre estará presente na obra como parte constituinte da sua forma artística e, embora personalidade invisível e inaudível, ele estará refletido no objeto formalizado como a força ativa que o criou.

A palavra do autor, que representa e emoldura o discurso do outro, cria para este uma perspectiva, distribui sombra e luz, cria a situação e todas as condições para que ele ecoe, por fim penetre nele de dentro para fora, insere nele seus acentos e suas expressões, cria para ele um campo dialogante. (BAKHTIN, 2015, p. 155).

As confluências que encontramos acertadamente entre Mikhail Bakhtin e Autran Dourado se referem em potencial às figuras do autor, da personagem e do leitor. A princípio trataremos das ideias de Bakhtin e Autran relacionadas ao autor – mesclando a essa temática reflexões inevitáveis acerca do leitor –, enquanto que a personagem será tratada no último capítulo da tese. Vejamos abaixo como Bakhtin conceitua a figura do autor:

---

a voz e o olhar, ou as vozes e os olhares, que encaminham, organizam e coordena o objeto estético e a trama; o **personagem** aparece como vários entes diferentes dentro da trama, os quais possuem sua voz, ritmo e ação próprios, em comunhão com os olhares e vozes do narrador; e o **leitor** aparece como aquele que observa tudo isso, contempla a criação e também possui voz e influência sobre o objeto estético dela, através da sua interpretação e reflexão.

Autor: é o agente da unidade tensamente ativa do todo acabado, do todo da personagem e do todo da obra, e este é transgrediente a cada elemento particular desta. [...] A consciência do autor é a consciência da consciência, isto é, a consciência que abrange a consciência e o mundo da personagem, que abrange e conclui essa consciência da personagem com elementos por princípios transgredientes a ela mesma e que, sendo imanentes, a tornariam falsa. O autor não só enxerga e conhece tudo o que cada personagem em particular e todas as personagens juntas enxergam e conhecem, como enxerga e conhece mais que elas, e ademais enxerga e conhece algo que por princípio é inacessível a elas, e nesse *excedente* de visão e conhecimento do autor, sempre determinado e estável em relação a cada personagem, é que se encontram todos os elementos do acabamento do todo, quer das personagens, quer do acontecimento conjunto de suas vidas, isto é, do todo da obra. (BAKHTIN, 2011, p. 10-11).

Nesse excerto, Bakhtin nos confirma a ideia do que é um autor, e, mais especificamente – usando de sua nomenclatura –, do que é um autor-criador, o qual possui em suas mãos o destino de ser a consciência por trás de qualquer consciência representada na obra, isto é, aquele que impulsiona, que orchestra e que viabiliza todos os acontecimentos e características personativas dentro da obra literária, dando-lhe vida única e singular, diante de um estilo próprio formado pela própria obra em si, em consonância com todos os elementos que a abarcam. Todo o jogo estabelecido pelo autor-pessoa (escritor) e por sua persona como autor-criador dá início a um verdadeiro baile de máscaras que se modificam a cada momento também com as personagens e, adiante, com o autor-contemplador (leitor). Para Bakhtin – usando também das palavras de Autran Dourado –, o autor é um carpinteiro, um agente que molda a peça literária e sobre ela tem todo o conhecimento, excedente a qualquer outra visão e consciente de tudo que nela se passa. Contudo, fora dela, ele não existe; porquanto máscara de um autor-pessoa que é, ele só existe como consciência estética do todo da obra, enquanto ela é criada e dentro da singular realidade dela. Acerca disso nos diz Autran:

Um autor só é autor no momento exato em que escreve. Depois, passa a ser um leitor a mais de sua própria obra. Não sei mesmo se um leitor privilegiado, leitor ou gerente de si mesmo. Porque não devemos nunca nos esquecer, no mundo moderno e consumista, dos direitos autorais. Se, após a escrita, um autor diz alguma coisa sobre o que escreveu, nada mais está fazendo do que um novo escrever. [...] O que há de comum entre as várias obras de um escritor? Só um fazer-se. Só depois de tudo escrito é que se pode dizer. Não o autor, ele já terá sido expulso da obra. Pronta, a obra a ele se fecha: é como sair de um labirinto. [Erasmio Rangel: Mestre Imaginário de Autran Dourado. (DOURADO, 1982, p. 24-25)].

Assim como para Mikhail Bakhtin, para Autran Dourado, o autor (criador) é um ente momentâneo e singular dentro da criação da obra literária, diferentemente do escritor (autor-pessoa), que é aquele que usa de diferentes máscaras autorais para criar cada uma de suas obras, imbuído de um fazer, de uma profissão e do *hobby* de escrever. O autor não pertence

mais à obra depois de feita, a máscara que o escritor utiliza para representá-lo e dar-lhe vida criativa só funciona em um “festejo de carnaval”, isto é, em apenas uma obra literária; na próxima, ele terá que usar outra. Essa festa de mascarados em Autran Dourado é tão presente que, como pode-se perceber no próprio excerto supracitado, quem fala é o seu mestre imaginário, Erasmo Rangel, uma faceta do próprio escritor (autor-pessoa) Autran, que ele põe como autor (criador) de seus ensaios e pensamentos sobre literatura – sobre isso falaremos mais adiante neste mesmo capítulo.

Ainda dentro desse viés da autoria e tratando-se Autran Dourado de um escritor de romances, há uma questão também suscitada pelo escritor e ensaísta brasileiro, e até mesmo por Mikhail Bakhtin e tantos outros: o autor estaria morto?<sup>28</sup> Diante do que já foi discutido e refletido no capítulo dois desta tese sobre uma suposta morte do romance nos tempos modernos do século XX, haveria também uma suposta morte do autor? Essa reflexão pode ser iniciada pela fala de Erasmo Rangel, o mestre imaginário de Autran Dourado, a seguir.

Às vezes vou escrevendo tão calmo e vagaroso, tão simples e silenciosamente, que penso atingir a morte, a nulificação, o Nirvana oriental. Seria o mesmo que encontrar a morte, a paz interior. [Erasmo Rangel: Mestre Imaginário de Autran Dourado. (DOURADO, 1982, p. 19)].

Há muito tempo que a autoria tem sido alvo de variadas discussões e teorias e por detrás dela o estatuto do sujeito é demasiadamente posto em xeque. Que é o autor? Qual sua função? Qual sua importância? Estas são as principais questões levantadas a cada rodada de conversa da teoria literária desde o princípio da obra de arte; e se tornaram mais intensas com o advento da Modernidade quixotesca. A partir desses pensamentos, surgiu também a ideia sobre a morte do autor. Alguns, polêmicos, já marcaram funerais e compraram a mortalha; outros, como Erasmo Rangel na citação, continuam no ofício da letra, apenas um tanto mais distanciados, silenciosos, pacíficos: procurando seu Buda interior e rindo dos exageros dos vanguardistas.

Em 1968, Barthes publicava o artigo *A morte do autor*; em 1969, Foucault pronunciava a conferência intitulada *O que é um autor?*; em 1970, chegava ao público o romance *O risco do bordado*, de Autran Dourado, em que o autor mostrava enfaticamente duas das maiores pedras fundamentais de todo seu estatuto literário: a falsa terceira pessoa e a figura do autor por meio de um *alterego* imaginário; e, em 1979, chegava ao público

---

<sup>28</sup> Importante notar que esse questionamento feito pelo próprio Autran Dourado confirma ainda mais o seu constante objeto estético da morte e da ruína, presente também, desta forma, até mesmo nos seus pensamentos sobre literatura e criação literária.

brasileiro uma compilação dos primeiros e últimos escritos<sup>29</sup> de Mikhail Bakhtin, no qual ele trata especificamente das questões do autor e da personagem na atividade estética: *Estética da criação verbal*. Toda essa provável correlação com as discussões literárias da época acerca da autoria, Autran dedilharia minuciosamente com o livro, que ele chamava de “ensaio-fantasia”, *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*, publicado em 1976.

Foucault e Barthes tratam em suas reflexões acerca da dita morte do autor não sobre um autor que deixa de existir, mas de um autor que passa a se tornar ausente no discurso. Continuam sim a dar-lhe o atributo sobre o que foi dito ou escrito, mas o autor não é mais, na Modernidade e na Contemporaneidade, o ser transcendente e diferente de todos os homens, a fonte infinita de significações, a autoridade cultural da arte ou mesmo a aura imanente sobre quem recai a responsabilidade oracular da escrita. O autor passa, então, a ser visto como um fundador de discursividade, uma unidade da escrita, um articulador do imaginário coletivo, não mais uma individualidade particular da pessoa carne-osso que ele é. Segundo Foucault, “na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever; não se trata da amarração de um sujeito em uma linguagem; trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não para de desaparecer” (FOUCAULT, 2001, p. 269). E ainda reitera:

Temos o costume de dizer [...] que o autor é a instância criadora que emerge de uma obra em que ele deposita, com uma infinita riqueza e generosidade, um mundo inesgotável de significantes. Estamos acostumados a pensar que o autor é tão diferente de todos os outros homens, de tal forma transcendente a todas as linguagens, que ao falar o sentido prolifera e prolifera infinitamente. A verdade é completamente diferente: o autor não é uma fonte infinita de significações que viriam preencher a obra, o autor não precede as obras. Ele é um certo princípio funcional pelo qual, em nossa cultura, delimita-se, exclui-se ou seleciona-se: em suma, o princípio pelo qual se entrava a livre circulação, a livre manipulação, a livre composição, decomposição, recomposição da ficção. (FOUCAULT, 2001, p. 297).

Isso não significa, é importante ressaltar, que o autor perdeu sua importância ou seu lugar – “o autor, por mais variada e ignota que seja a sua obra, é ele que possui as chaves das muitas portas”<sup>30</sup> –, na verdade ele passou a ser notado sob outra ótica, mais propriamente como carpinteiro da matéria de sua obra. Foi-lhe dada a sua verdadeira função: a de conter, determinar, articular, compor, decompor e recompor o universo dos discursos, dentro de uma liberdade que não remete pura e simplesmente a um indivíduo do mundo físico, mas também

---

<sup>29</sup> Especificamente os escritos dos últimos vinte anos, anteriores à sua morte em 1975.

<sup>30</sup> Fala de Erasmo Rangel, Mestre Imaginário de Autran Dourado, em DOURADO, 1982, p. 26.

a vários egos, posições-sujeito, ocupações e pontos de vista. Sobre isso nos fala Maria Lucia Homem:

O fato de o conceito de autor contemporâneo calcar sua raiz mais profunda na época de uma cultura letrada privilegiada propiciou o surgimento do estereótipo de um realizador cultural individual. A própria palavra ‘autor’ aponta uma associação etimológica com a palavra ‘autoridade’, que se vincula por sua vez à categoria de responsabilidade. É nessa linha – autoria, autoridade, responsabilidade – que se pode afirmar: ‘Eu, autor, assino a obra. E sou, assim, responsável por isso.’ A partir dessa perspectiva, não nos resta outro caminho a não ser relativizar e desmistificar o conceito de autor, apontando para a possibilidade de um novo criador, talvez não cercado por uma ‘aura’, em comunhão com ideais românticos, mas um articulador do imaginário coletivo, dotado de um filtro pessoal que é responsável por sua posição de olhar, seu ponto de vista e de fala. Esse articulador, entretanto, está situado no interior de uma tensão entre o eu e um suposto receptor, mesmo em sua abstração. (HOMEM, 2012, p. 51).

Daí procede a ironia de Autran Dourado em depositar as autorias de seus romances e ensaios nos *alteregos* criados imaginariamente por ele: é a função-autor<sup>31</sup>, como afirma Foucault, fazendo do autor uma característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de variados discursos no interior de uma sociedade, de uma cultura e, por consequência, de um fazer artístico.

A “autoria imaginária”<sup>32</sup> criada por Autran Dourado, através dos alteregos de João da Fonseca Nogueira e Erasmo Rangel, por exemplo, é uma das demonstrações práticas da teoria da morte do autor pensada por Foucault e Barthes, em que o autor se distancia cada vez mais do estatuto de ser o proprietário suserano de seus textos, de ser o único a quem se atribui uma ilusória e absoluta verdade sobre a obra, de ser o nome consagrado de quem se diz que “isso

---

<sup>31</sup> Foucault em sua conferência “O que é um autor?” nos elucidava sobre a função do autor, e indica que o nome do autor, sua relação de apropriação e de atribuição com o que foi escrito, e sua posição dentro da obra e do discurso o faz ter um modo de existência, uma circulação e um funcionamento específicos no interior de uma sociedade. Sobre isso, ele afirma: “A função autor está ligada ao sistema jurídico e institucional que contém, determina, articula o universo dos discursos; ela nasce e se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; ela não é definida pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas por uma série de operações específicas e complexas; ela não remete pura e simplesmente a um indivíduo real, ela pode dar lugar simultaneamente a vários egos, a várias posições-sujeito que classes diferentes de indivíduos podem vir a ocupar.” (FOUCAULT, 2001, p. 295). A psicanalista e doutora em Literatura Comparada Maria Lúcia Homem reitera sobre esse comentário de Foucault dizendo o seguinte: “A função-autor pode ainda ser identificada no jogo entre os vários eus presentes no discurso: o daquele que escreve, o do personagem-narrador da história, aquele que discute ou comenta o ato de escrever. [...] Há, portanto, uma posição que pode ser ocupada por diferentes indivíduos (reais ou supostos). [...] Em outros, termos, o autor se configura como função imaginária e, portanto, operador de um trabalho de coesão, de formar o ‘um’ a partir do ‘múltiplo’ da língua e da significação”. (HOMEM, 2012, p. 55).

<sup>32</sup> O termo “autoria imaginária”, criado neste capítulo, refere-se à criação de Autran Dourado de alteregos que assinam como autores de variados ensaios e pensamentos sobre literatura do próprio escritor (autor-pessoa) Autran Dourado. A autoria é imaginária simplesmente porque é uma máscara autoral usada pelo escritor para escrever sobre literatura dentro de textos ensaísticos e dentro dos próprios romances.

foi escrito por tal pessoa”, de ser a leitura que deve ser recebida de forma tal e qual – isto é, o autor se distancia da figura social do escritor. Sobre isso também nos fala Bakhtin:

Se levarmos em conta todos os fatores aleatórios que condicionam as declarações do autor-pessoa sobre as suas personagens – a crítica, sua verdadeira visão de mundo que pode sofrer fortes mudanças, seus desejos e pretensões, as razões de ordem prática, etc. –, veremos com absoluta evidência o quanto é incerto o material que deve emanar dessas declarações do autor sobre o processo de criação da personagem. Esse material tem um imenso valor biográfico e pode adquirir também valor estético, mas só depois de iluminado pelo sentido artístico da obra. O autor-criador nos ajuda a compreender também o autor-pessoa, e já depois de suas declarações sobre sua obra ganharão significado elucidativo e complementar. As personagens criadas se desligam do processo que as criou e começam a levar uma vida autônoma no mundo, e de igual maneira o mesmo se dá com o seu real criador-autor. É neste sentido que se deve ressaltar o caráter criativamente produtivo do autor e sua resposta total à personagem; o autor não é o agente da vivência espiritual, e sua reação não é um sentimento passivo nem uma percepção receptiva; ele é a única energia ativa e formadora, dada não na consciência psicologicamente agregativa mas em um produto cultural de significação estável, e sua reação ativa é dada na estrutura – que ela mesma condiciona – da visão ativa da personagem como um todo, na estrutura de sua imagem, no ritmo do seu aparecimento, na estrutura da entonação e na escola dos elementos semânticos. (BAKHTIN, 2011, p. 6).

Enfim, a obra passou a receber o direito de “fechar a boca do narrador” e de “matar o seu autor”, tornando-o também ausente e, por isso, livre. Em *Autran Dourado*, o autor passa, isto posto, a ser um sujeito da enunciação e ao mesmo tempo se produz com ela, é dada a ele uma função imaginária, verdadeira polifonia e mascaramento de vozes. Autran não categoriza um novo tipo de autor, mas ironiza a autoria, dá outro gesto a ela; criando os alteregos e o mestre imaginário, ele gesta um novo jogo com a escritura. A respeito desse gesto do autor, Giorgio Agamben nos atualiza afirmando:

O autor marca o ponto em que uma vida foi jogada na obra. Jogada, não expressa; jogada, não realizada. Por isso, o autor nada pode fazer além de continuar na obra, não realizado e não dito. Ele é o ilegível que torna possível a leitura, o vazio lendário de que procedem a escritura e o discurso. O gesto do autor é atestado na obra a que também dá vida, como uma presença incongruente e estranha. [...] No entanto, precisamente o gesto ilegível, o lugar que ficou vazio é o que torna possível a leitura. (AGAMBEN, 2007, p. 61-62).

Para exemplificar essa carpintaria de Autran, temos, em *O risco do bordado* (publicado em 1970), João da Fonseca Nogueira, o escritor, que aparece ora como personagem ora como narrador da história a qual ele mesmo vivenciara. Em determinados momentos, ele se distancia de si mesmo para contar sua própria história sob o ponto de vista de outros personagens, mas, em outros, impõe seu próprio ponto de vista, sua própria vivência, mas de forma fingida, não em primeira pessoa – por isso a chamada falsa terceira

pessoa –, para continuar confirmando sua autoria<sup>33</sup>. Três anos depois (1973), este *alterego* de Autran Dourado se desdobraria em mais um, chamado Erasmo Rangel (Erasmo por batismo do escritor de *Elogio da loucura*, e Rangel, em homenagem a Godofredo Rangel, escritor mineiro o qual Autran respeitava muito desde criança). Erasmo Rangel seria o seu “mestre imaginário”, o confabulador de sua teoria sobre a poética de romance e a quem ele sempre dedicaria toda sua trajetória artística. Todo esse travestimento da autoria de Autran Dourado desencadearia vários romances e ensaios em que ele maquiaria a própria autobiografia e a biografia de uma geração e reforçaria o estatuto ficcional da narrativa, dando-lhe atributo metalinguístico.

A figura de João da Fonseca Nogueira é importantíssima para se entender todo este estatuto autoral irônico de Autran Dourado. O mesmo João de *O risco do bordado* (1970) aparecerá depois em *A serviço del-Rei* (1984), em *Um artista aprendiz* (1989), e em *Ópera dos fantoches* (1994), e sua repercussão nas obras de Autran vai refletir em toda essa discussão do que significa a autoria dentro de um tratado literário. Autran se ocupou, a cada obra, em revelar, implícita e matreiramente, como a questão da autoria para ele é feita em base de uma grande ironia, que leva em consideração vários espelhamentos e refratações biográficas e autobiográficas, cheias de máscaras, personas e alteregos, através justamente de João. A história de João percorre várias obras do autor como um personagem que revela as várias facetas de uma mesma pessoa, e de uma pessoa que cresce, que se reinventa, que se modifica e que cria personagens de si mesmo. Ora João parece-se muito com o próprio autor-pessoa Autran Dourado, ora distancia-se totalmente, e nesse jogo os vários Joões brincam de ser escritor, de ser autor, de ser narrador, de ser personagem e de ser leitor.

No romance *O risco do bordado*, narrativa dividida em sete blocos, a história da infância e início da juventude de João é contada em terceira pessoa por ele mesmo (a falsa terceira pessoa de que fala Autran). Contada por um João já adulto e que se tornou escritor. Mas isto só é possível ficar sabendo de forma mais explícita quando se lê o romance *Um artista aprendiz* ou mesmo o romance *Ópera dos fantoches*. Do mesmo modo que em *O risco do bordado* a obra é dividida em blocos que se interpenetram mesmo sendo diferentes, em todo o conjunto das obras de Autran, as histórias confluem para um mesmo curso de rio, onde variadas personagens e urdiduras se relacionam ou se encontram em diferentes momentos e

---

<sup>33</sup> A respeito dessa primeira pessoa e sua relação com a autoria, nos relata também Foucault: “É sabido que, em um romance que se apresenta como o relato de um narrador, o pronome da primeira pessoa, o presente do indicativo, os signos da localização jamais rementem imediatamente ao escritor, nem ao momento em que ele escreve, nem ao próprio gesto de sua escrita; mas a um autor ego cuja distância em relação ao escritor pode ser maior ou menor e variar ao longo mesmo da obra.” (Foucault, 2011, p. 280).

em diferentes pontos e perspectivas. João é um daqueles personagens e narradores dentro das obras de Autran que justamente fazem essa ponte, é por meio dele que Autran bordejia significativa parte do risco do bordado de seu estatuto como ficcionista.

Os sete blocos de *O risco do bordado* chegaram até a disposição que encontramos na obra, segundo Autran, depois de muitas tentativas de encaixe; o romancista considerou outras disposições possíveis antes da apresentada. De qualquer forma, o núcleo primitivo delas sempre foi o bloco de abertura, “Viagem à Casa da Ponte”, e o bloco de fechamento, “As roupas do homem”, pois estes dois, antiteticamente, mostram a transposição do olhar de João sobre a contagem de sua própria história: no primeiro bloco figura-se o João menino, criança em Duas Pontes, cheio de imaginações e reações, imbuído de uma mítica infantil que adentra a fase fálica da descoberta da sexualidade, de forma imaginária e pueril, no contato com a casa onde trabalham as prostitutas da cidade; enquanto no último bloco, o leitor depara-se com o João que, já adulto, retorna a Duas Pontes, refletindo sobre os acontecimentos da infância e sobre o próprio olhar do João menino perante estes acontecimentos, em um jogo de vozes entre ele e seus amigos do passado: a própria desmitificação do mito criado pelo João menino.

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

A Casa da Ponte, o mundo fechado, o reino proibido. O casarão prenhe, as muitas janelas de dia sempre cerradas, o casarão prenhe de segredos, suspenso em sortilégio, as janelas acesas durante quase toda a noite – luzes vermelhas e azuladas – o casarão prenhe de segredos jamais revelados povoava feito uma girândola de muitas cores a insônia do menino. Não podia dormir, o coração miúdo se enchia de sobressaltos e medos. (DOURADO, 1999b, p. 9).

O excerto acima é o começo do livro, início do capítulo “Viagem à Casa da Ponte”. A Casa da Ponte é o puteiro, o prostíbulo da cidade de Duas Pontes, o motim de toda a imaginação de João e dos meninos da cidade. É interessante observar como o discurso, apesar de em terceira pessoa, adentra na fala, na consciência e no imaginário de João, como se fosse o próprio João falando e maquinando suas ideias. Isso se revela de forma sintática e discursiva, por exemplo, na expressão “Não podia acreditar...”, em que o sujeito, por ser desinencial ou elíptico, revela a ambiguidade do “eu” ou do “ele”, encaixáveis ambos para João; dessa forma, discursivamente, mostra uma narração que pode estar sendo feita tanto pelo próprio personagem quanto pelo narrador.

Depois de uma ausência de muitos anos, homem feito, João voltava a Duas Pontes. Uma das primeiras visitas que fez foi ao dr. Alcebíades, médico e amigo de sua família. Lembrava-se dele com carinho, quando longe dali. [...]

Agora João estava de novo diante da porta do consultório. Custou a bater, temendo interromper a conversa de um médico e um menino lá dentro faz muito anos. João sorriu diante da lembrança daquele menino. Era a mão do menino ou a mão do homem que ia bater agora naquela porta, ele se indagava. (DOURADO, 1999b, p. 189-190).

Essa passagem é do capítulo “As roupas do homem”, já no final do livro. Claramente se observa uma mudança de discurso, que de imaginoso passa a ser mais sério e reflexivo, sem as vascas da fantasia do João menino. A transição discursiva mostra a influência da vida de João e suas mudanças na própria narração que é feita sobre ele. O narrador se embute primeiramente no João menino e depois no João homem, porque, no fim das contas, quem escreve a história que estamos lendo é o próprio João, mascarado de narrador e do próprio autor Autran Dourado. Isto é, a ironia se encaixa como que na metáfora de um espelho na frente de outro espelho: Autran cria um alterego (João) que conta sua própria história, em terceira pessoa, e este não se mostra como escritor e narrador dela, pois deposita de novo a responsabilidade para Autran. *O risco do bordado*, assim, vira um emaranhado de perspectivas que iludem a verdade sobre a própria autoria do seu bordejar.

Segundo Maria Lúcia Lepecki, em *Autran Dourado: uma leitura mítica* (1976), esse processo de espelhamento gera uma tensão dialética entre a ascese e a mítica que envolve a autoria de João e Autran, mostrando um discurso narrativo em que a ascese cria a existencialidade de um escritor interno, que é personagem e ao mesmo tempo senhor da sua própria história, mas de forma mascarada; e a mítica condiciona a existência da historicidade pura, representada nos agentes do que é narrado, cuja vida é a confirmação de um oráculo (LEPECKI, 1976, p. 213). João é, como se vê, não só escritor possível, mas escritor real, cuja motivação primeira é o acontecido, experiência direta ou indireta da sua história, mas também é o escritor imaginário, pois seus múltiplos testemunhos e manifestações advêm das incertezas e fantasias de seu próprio discurso, que o esconde de si mesmo, fingindo-se de terceira pessoa. Tudo isso demonstra que a autoria é um universo de autonomia e de coerência na variedade.

A ambientação mítica criada pelo João menino é representada pelo João adulto e escritor em terceira pessoa. E esse falar de si mesmo distante de um eu que já fora é condição indispensável, segundo Bakhtin, para que se possa construir artisticamente a obra. João se torna, nessa tônica, o autor-criador da obra, é claro que como máscara e alterego de Autran Dourado, mas mesmo assim autor dessa história que conta de si mesmo. É tão marcante este

seu papel que o próprio João se distancia empaticamente de si mesmo, da sua própria história, para contá-la, para entender o ponto de vista e a perspectiva de um João do passado, tão diferente e ao mesmo tempo tão próximo do João adulto e escritor. O mito do João menino, deste modo, comporta perspectivas que impõem visão plena, e estabelece entre sujeito e objeto um pacto de fidelidade, mas ao mesmo tempo de distanciamento.

No último bloco, em “As roupas do homem”, João é submetido às múltiplas perspectivas de outros narradores das histórias que ele contara sob a perspectiva do João menino, e tais histórias se tornam tão verdadeiras quanto igualmente falsas. O João, por exemplo, que já longe da infância, guardava a imagem de Xambá (o valentão da cidade) como a de um herói, nas suas fantasias de menino, vê a figura do mesmo ser revelada como a de um facínora e frouxo pelo olhar de outros que lhe contaram sua história muitos anos depois. O mito floresce num tempo estático, mas o tempo provoca mudanças, nem as lembranças retidas pela memória fogem à ação do tempo, e, desta forma, a temporalidade de quem recorda muda a feição do que está sendo recordado. E está justamente nisso, de forma metaficcional, a ironia de Autran sobre a autoria, porque, no fim das contas, quem é o autor na obra se ele está sempre desaparecendo ou sendo colocado à prova? Os conteúdos da memória de João sofrem contínua reelaboração a cada bloco, e cada bloco é diferente do outro por conta justamente disto: as imagens vão se imiscuindo nas outras, fundem-se, contaminam-se, cobrem-se de outros véus e, por isso, a história individual e coletiva se torna um contínuo bordado, em que se borda sobre o bordado e o risco se soterra cada vez mais.

O mito está ligado à infância. No momento em que é vivida, a infância transcorre num mundo estático, o presente. Não tem antes nem depois. O mito entra em crise, quando a consciência desperta para um antes mais inocente, mais puro do que o agora. João, num ponto determinado entre o passado e o presente, põe os seus mitos em crise desde o princípio. Tudo rescende a culpa. João está envolvido no processo da banição. Impossível o convívio inocente com as coisas. Elas se distanciam. O bordado que executa é uma luta contínua de preservá-las na pureza infantil. O livro todo abre-se em antíteses. A narração flui de um a outro extremo no interior das personagens e na posição de uma em relação à outra. [...] Nem sempre se sabe ao certo quem narra; o narrador, por vezes, se esconde. O momento da ação frequentemente não é preciso. O espaço não apresenta contornos claros. Apagadas as linhas divisórias, o lirismo inunda o terreno poroso da narrativa. (SCHÜLER, 1982b, p. 9).

A grande brincadeira que Autran Dourado cria em torno de João em *O risco do bordado* é a de representar justamente este autor-criador que, dentro da obra, orchestra as distâncias entre o sonho e a realidade e que, ao mesmo tempo que se encontra, se perde nelas, por perceber a vivência caleidoscópica que é a narração. João da Fonseca Nogueira é alterego

de Autran Dourado, e dá autoria à sua própria história, usando como ponto de vista ele mesmo na infância e na adolescência, e ele mesmo, depois de adulto, quando volta a Duas Pontes. A não linearidade e a estrutura aberta barroca da obra de Autran através de *O risco do bordado* é, portanto, uma das figurações máximas – como fez grandes outros escritores – da capacidade de reflexão sobre o que é a autoria e sobre como pode-se jogar profundamente com essa lógica de forma irônica e criativa. Na tentativa de solucionar essa matemática toda da carpintaria da literatura, Autran usa do fisco do mistério: quem conhece o risco desse bordado? Só Deus.

A história da infância de João é contada sob várias perspectivas e jogos internos de enunciação da narração, como visto, em *O risco do bordado*. Mas João retorna em *A serviço del-Rei*, em 1984, já como adulto, como no final do primeiro livro em que aparece, repercutindo sobre questões políticas. Neste contexto também, é possível considerar que João seja uma representação metaficcional de Autran Dourado, ao usá-lo como um alterego, pois a vida de Autran biograficamente é muito parecida com a de João, haja vista sua repercussão na vida política na era Juscelino Kubitschek. Contudo, é preciso também saber dividir estes dois estatutos, da vida do autor-pessoa em si e do autor-pessoa que de alguma forma se representa mascarado – *a la* Flaubert – por meio de suas personagens.

*A serviço del-Rei* é uma obra de Autran que merece importante atenção quantos aos recursos de narração e à sua estruturação complexa. Neste romance, o personagem Saturniano de Brito chega ao degrau que a princípio julgava o mais alto das suas ambições: elege-se presidente. E, junto com João, envolve-se num emaranhado de tentativas de golpes de Estado e de abjetas manobras para que militares obtusos e uma oposição interessada apenas no poder não consigam derrubá-lo. Tudo isso em meio a um jogo erótico de grande imoralidade, no qual tudo é permitido — até mesmo transas de João com a amante de Saturniano, mulher do seu maior amigo e aliado político. Os variados discursos, tanto de João, como de Saturniano, beiram à uma imaginação amoral. A outra voz narrativa, retórica e mítica, aparece no meio da narrativa principal, entremeada por uma viagem pelas mitologias de todos os tempos, com deuses subindo e caindo dos seus pódios, especialmente os gregos. A narração ora perpassa a crescente loucura de João e Saturniano, ora prossegue com a aventura dos deuses e mitologias. O funil em que essa inundação desemboca é um resumo do discurso dúbio e falaz do poder: a manifestação completa da loucura. Saturniano, transfigurado em alguma coisa parecida com Napoleão, resolve proclamar a monarquia: ele rei, João escudeiro e barão. Assim, os dois se fundem ao universo dos deuses: Saturniano pela loucura e João pela alienação.

O texto, diferentemente de *O risco do bordado*, não se divide em blocos como capítulos, mas em blocos narrativos distintos que funcionam paralelamente e desfazem a linearidade do que está sendo narrado. Ora adentra a voz do narrador que, em falsa terceira pessoa ou onisciência seletiva, representa a própria voz e pensamentos de João, de seus colegas de trabalho e de ideologia política, ou mesmo do candidato à presidência Saturniano de Brito; ora adentra, em itálico, uma voz narrativa de função referencial e poética, que exemplifica de forma mítica, culta e dotada de forte retórica, passagens da grande história da humanidade ou de pensamentos profundamente filosóficos. As constantes remissões de um bloco a outro, ou os vários pontos de contato entre eles, “diluem as fronteiras entre o mito e a história” (DOURADO, 1998b, p. 5), deflagrando um processo em que o amálgama da memória e da imaginação das personagens contribua para que os dados textuais dos seus discursos sejam desvestidos do meramente factual.

Vejamos uma passagem em que aparece a figura de João pensando em si mesmo como escritor, e, logo depois, a voz narrativa referencial.

E sorrindo se sentou no meio-fio. Começou a imaginar as professoras todas que escreveriam teses sobre ele, Prêmio Nobel de Literatura. Se não sondasse fundo na alma, era um homem feliz. E na sua felicidade, recuava no tempo, a memória retornava a Duas Pontes, a sua real e mítica cidade.

*No início das eras, dizem as cosmogonias e gêneses de todas as tribos, quando a Terra foi se desvendando dentre estrondos vulcânicos e luzes de terríveis raios que permitiam se vissem momentaneamente o terror e a angústia de cada um dos refletidos nos olhos do outro, e não havia ainda a linguagem, a metáfora, o mito, a fábula, criações de tribos mais recentes, e regiam mesmo eram as tribos primitivas (ainda se nominavam o Céu, a Terra, a Lua, os mares e os rios, os montes e os bosques, as catástrofes naturais de um mundo em formação), os árias, fossem eles hindus, persas, nórdicos, e os semitas e as tribos nômades do deserto, e os deuses que começaram a surgir de trevas indevassáveis como a alma humana amava a caça e não havia ainda povos sedentários e pacíficos agricultores, que quando começaram a surgir eram dizimados como nos revela a história hebraica de Caim e Abel, aqueles deuses ancestrais eram predatórios, sanguinolentos, conquistadores, impiedosos, terríveis e ambíguos na sua fúria e amor, feitos as gentes que eles governam e de que* (DOURADO, 2000a, p. 21-22).

Quem olha o texto separado do todo – e não conhece, haja vista, os coros e párodos das peças gregas antigas – pode considerar estranho do nada uma voz aparecer, representada em itálico, e falar de coisas sobre o passado mítico da terra e de civilizações e seus conhecimentos, e esse mesmo texto terminar o parágrafo sem ponto final, como que um bloco colocado do nada no meio da trama, e que terá continuidade em uma página mais à frente. A princípio parece não ter muita ligação, mas o bloco narrativo com voz retórica e mítica, contínuo em outras páginas e colocado no meio da narrativa principal, sempre se conecta com o pensamento ou fala da personagem ou do narrador na página em que foi embutido. Observa-

se neste momento da narrativa principal que João viaja nos pensamentos, sonhando com o Prêmio Nobel e, logo depois, divaga sobre suas origens, lembrando da cidade de Duas Pontes, construindo seu próprio mito individual, ao passo em que a narrativa secundária, com a voz retórica, relata sobre as origens do mundo e as repercussões da história do homem e suas conquistas e descobertas: do mito individual vai-se ao coletivo. Portanto, a própria menção reiterada do texto a outros textos concorre para o esfacelamento da dita individualidade autoral de João e de qualquer outro narrador, retirando deles a exclusividade da tutela de um discurso que se constrói pelo contraponto de vozes diversas, que perfazem um mosaico de citações.

Os mitos elaborados e reelaborados no texto adquirem, desta forma, um novo conteúdo semântico e constroem um verdadeiro jogo arriscado entre autor, narrador e leitor. A própria voz retórica e cheia de explicações míticas e profundas ou são a representação irônica da voz do político demagogo e cheio de falácias ou são um enunciado contrário a este próprio pensamento político. Tudo isso é demonstrado também, simbolicamente, por exemplo, pela metáfora do *truco*, jogo do interior de Minas, que todos jogam com o pretexto de aprender cada vez mais a esperteza, audácia e disfarce para a trapaça das cenas políticas. Deste modo, o jogo literário da autoria e da narração se torna o mesmo jogo político da história. A figura de Saturniano de Brito, haja vista, é tão mítica quanto as falas retóricas que aparecem em segundo plano na narrativa principal: vem de Saturno, o deus dos extremos, da dualidade; é o dominador do ouro, mas por outro lado é o deus triste, destronado e ultrajado, que gera e devora inumeráveis filhos, e, por isso, é condenado à esterilidade eterna; cheio de astúcia, usa de sua sabedoria de forma vã e maligna, mesmo assim é honrado com inteligência suprema. A personalidade de Saturniano representa o próprio dualismo e ambiguidade que enformam a narrativa, a qual se divide em dois blocos intercalados com vozes diversas: é o personagem com ideias onipotentes, mas fracas, sem sementeira. Esse mesmo dualismo e ambiguidade perpassam a figura de João, intelectual e sonhador, assessor de imprensa a serviço del-Rei: agraciado e sábio (João), fecundo e profético (Nogueira = árvore de noz), mas contraditoriamente impotente diante do poder, a fonte seca (Fonseca). As Duas Pontes de João da Fonseca Nogueira são sua própria dualidade de onipotência e impotência, características que irão percorrer sua personalidade em todas as obras de Autran.

O questionamento da 'verdade' da representação e da ilusão da obra completa-se, de modo decisivo, pela reflexividade imanente do texto. A presença em abismo do projeto romanesco da personagem João Nogueira, no interior da narrativa maior que o engloba e o atualiza diferenciadamente, reforça o caráter irônico do texto. O efeito especular então produzido (des)orienta a leitura e desaloja o leitor do espaço da

contemplação alienante. Isso propicia-lhe participar ativamente da configuração de um universo ficcional em que o autor se desprende da pretensão de estar criando realidade, apesar de que em nem uma só de suas palavras deixe de assentar essa pretensão. *A serviço del-Rei* concretiza, pois, o paradoxo maior do romance contemporâneo, que reside no fato de tentar fazer o leitor crer em 'ilusões' que são incessantemente desfeitas no momento mesmo em que são criadas. (MIRANDA, 1985, p. 10).

Em 1989, João irá aparecer na obra de Autran Dourado de forma ainda mais enfática e polêmica no romance *Um artista aprendiz*. Enfática porque é a história da vida de João no momento em que ele estuda com o sonho de se tornar escritor, contada tanto na voz de um narrador em terceira pessoa quando na sua própria voz, em primeira pessoa. Polêmica porque, dentro da discussão sobre autoria e autobiografia, é a obra que Autran Dourado diz ser sua autobiografia ficcionalizada.

No primeiro capítulo desta tese já tratamos um pouco desse romance e de sua importância dentro do estatuto da obra de Autran, e retomamos agora pela sua importância na discussão sobre a questão autoral que o envolve. Como já dito, o livro possui falas em primeira pessoa que são colocadas em itálico, representando a voz direta de João ao contar a história da sua saída da interiorana Duas Pontes para estudar na universidade, na cosmopolita Belo Horizonte. A passagem de João pelo mundo acadêmico o faz ter contato com várias pessoas de grande importância política e cultural, como os próprios Mário de Andrade e Oswald de Andrade, assim como grandes conhecimentos e teorias, congressos de escritores, vanguardas europeias, amores conturbados, questões políticas ligadas ao partido comunista e à Era Vargas. Toda a conjuntura de experiências as quais vivencia João se encaixam nas próprias vivências pessoais de Autran Dourado, mas este afirma de forma categórica que essa espécie de autobiografia ficcionalizada criada a partir de João é uma grande ironia das revelações de suas próprias vivências na sua fase juvenil, quando ainda estudava em Belo Horizonte na universidade.

Por mais que seja um romance pessoal – e Autran afirma de fato ser, em *Um artista aprendiz* –, a vida de João é uma vida fantasiada, reinventada, calcada em perspectivas outras de memórias que são recriadas. Autran se ironiza através de João, e usa dessa metalinguagem ficcional para brincar com a própria ideia de autoria. Há os momentos em que João sonha em ser um grande escritor, cheio de pompa, talento, fama e grandeza, por meio de romances com retórica e complexidades clássicas e de difícil composição literária: as mesmas ilusões que Autran diz ter passado na juventude e que ele fala em seu livro *Breve manual de estilo e romance* (2003). Esse mesmo João se surpreende com as novidades e efervescências da capital e se entrega a elas, para depois descobrir as enrascadas em que acabava se metendo,

com brigas políticas, cheias de ego e vaidade – da mesma forma que Autran revela ter passado de alguma forma também. Entretanto, entremeadas às ingenuidades juvenis, João, assim como Autran, aprende sobre ter o seu verdadeiro estilo, criado a partir de cada obra, aprende a se libertar dos círculos fechados e asfixiantes dos partidos, conscientiza-se dos erros nas técnicas utilizadas e, enfim, se satisfaz com a simplicidade e a livre expressão. Esse mesmo João, sabemos, se embrenhará novamente nas questões políticas, junto com Saturniano, em *A serviço del-Rei* (situação parecida a qual vivenciou Autran ao ser secretário de imprensa de Juscelino Kubitschek), sempre com o sonho de ser um bom escritor, e com a dualidade da onipotência e da impotência em sua alma. Todos esses sentimentos e acontecimentos podem ou não ter feito parte da vida de Autran Dourado, e não é isso que se deve buscar através de suas próprias obras, pois elas não devem ser instrumentos psicanalíticos da vida do escritor, mas canais irônicos de revelação da sua capacidade autoral de criar um estatuto literário sem ser óbvio ou caricatural.

A recusa de serem os livros relativos à sua autobiografia imaginária interpretados segundo pretensões realistas e redutoras obriga o escritor (Autran Dourado) a criar nomes falsos tanto para os atores quanto para o espaço em que se passam as ações. Essa estratégia, empregada em vários romances, torna-se mais visível em *O artista aprendiz*. Maquiar a própria autobiografia e a biografia de uma geração através da escolha do gênero romanesco corresponde a um projeto literário através do qual a crônica documental se metaforiza em relato ficcional. A máscara do nome falso provoca, na maioria dos leitores, o desejo de desvendar a identidade do modelo ali escondida, uma vez que os dados históricos estão sendo simultaneamente fornecidos, mesmo de forma deturpada. [...] O travestimento do autor na figura do escritor João da Fonseca Nogueira, além de reforçar o estatuto ficcional de Duas Pontes reveste a narrativa de atributo metalinguístico. (SOUZA, 1996a, p. 17-18).

João da Fonseca Nogueira aparecerá novamente em *Ópera dos fantoches* (1994), em continuação às suas peripécias como escritor, quando o personagem Ismael pede que sua história seja contada por João em um romance. E assim, continuamente, a figura de João vai fazendo parte da obra de Autran como um fio que interliga toda a sua trajetória romanesca. E João se modifica, cria novas roupagens de si mesmo, e novos discursos, narrações e composições, tal como cada obra que visita e pela qual se torna responsável. Por isso mesmo, o caráter autobiográfico vira uma grande ironia, porque ele revela e esconde, ele diz e não diz verdades sobre a vida real, porque a mitifica. Sobre isso nos diz Bakhtin:

A coincidência pessoal ‘na vida’ da pessoa de quem se fala com a pessoa que fala não elimina a diferença entres esses elementos no interior do todo artístico. Pode-se perguntar como eu represento a mim mesmo diferentemente da pergunta: quem sou? Do ponto de vista do caráter particular do autor em sua relação com a personagem. Aqui também não nos interessa a autobiografia como uma comunicação de

informações sobre si mesmo – ainda que apresentadas externamente no todo conexo da narração –, que não realize os valores artístico-biográficos e vise a quaisquer objetivos ou fins práticos. Não há desígnio artístico-biográfico tampouco na forma puramente científica de biografia de uma personalidade cultural – esse desígnio puramente histórico-científico tampouco pode nos interessar aqui. No que concerne aos chamados elementos autobiográficos na obra, eles podem variar muito, podem ter caráter confessional, caráter de informe prático puramente objetivo sobre o ato (o ato cognitivo do pensamento, o ato político, prático, etc.), ou, por último, caráter de lírica. (BAKHTIN, 2011, p. 139).

Dessa maneira – de acordo com o pensamento de Bakhtin –, o caráter autobiográfico da figura de João em relação à vida de Autran Dourado não revela objetivamente uma necessidade de contar sobre sua vida ou sobre o que lhe aconteceu, não demonstra uma simples e espontânea vontade de se mostrar dentro de sua obra, mas, acima de tudo, representa uma grande discussão sobre a ironia motriz que envolve o ser autor. João não é somente Autran, ele é a figura de um autor que está sempre se escondendo e se mascarando, para justamente perder esse pódio absoluto de senhor único e absoluto da criação. A própria liberdade de inventar nomes para as personagens inspiradas em modelos existentes, de inventar alteregos ou qualquer outro mecanismo narrativo desse porte é acompanhada de um recurso inversamente simétrico, que é o de simular situações para personagens existentes na vida real. Inventando ou não, simulando ou não, o que sempre se sobressai é a criação do efeito romanesco, é a sua composição em detrimento de algo biográfico, porque de qualquer forma será necessário o emprego de um mascaramento como artifício escritural. Isto é, se Autran (autor-pessoa) se mostra ou não a partir de João, isso pode até parecer interessante e curioso, mas o que mais importa (e o que mais precisa ser visualizado) é como ele se mostra a partir de João, como aconteceu essa criatividade composicional na obra. As falas de João podem ser as mesmas falas de Autran Dourado como pessoa, mas, na obra, elas se tornam composição, se tornam objeto estético, e, por isso mesmo, também possuem distanciamento de quem as escreve, em respeito a quem as fala dentro da obra. Ouçamos então o que o João de *Um artista aprendiz* tem a nos falar, e, depois, o que o João de *Ópera dos fantoches* deixa como reflexão:

Quero me encharcar de Minas, entender a nossa terra. É duro pra burro entender Minas, a gente carece de amar primeiro. Somos um país singular no Brasil, tudo que dizem da gente é verdade e é mentira. [João da Fonseca Nogueira em DOURADO, 2000d, p. 223].

Será que não representamos uma ópera de fantoches, os fios movidos por ignota mão, que segue o libreto de um deus que dele não cuida mais? (João da Fonseca Nogueira em DOURADO, 1994, p. 26).

Erasmus Rangel, outro alterego de Autran Dourado, além de João da Fonseca Nogueira, aparecerá em falas de *Matéria de Carpintaria* (publicado em 1976, em conjunto com *Uma poética de romance*) e tomará posse autoral em *O meu mestre imaginário* (publicado em 1982). A liberdade de inventar essa “autoria imaginária” – e imaginária não porque categoriza uma nova forma de ser autor, mas porque ironiza a própria autoria, dá-lhe outra função – delega a responsabilidade autoral a Erasmo Rangel para, a um só tempo, desmitificar e legitimar a natureza fabular de suas afirmações teóricas. Erasmo, como diz o próprio Autran, é muito imaginoso e mente muito, mas suas lições sobre os princípios estéticos são sempre muito válidas: esse jogo torna-se um convite irônico ao leitor a desconfiar dos lugares nos quais são enunciados os discursos, principalmente porque no livro *Uma poética de romance: matéria de carpintaria* e em *O meu mestre imaginário* a tônica é tão ensaística quanto ficcional.

Em *O meu mestre imaginário*, Autran utiliza ironicamente Erasmo Rangel como um recurso ficcional para se valer da ideia de dupla autoria e a um só tempo desmitificar o valor absoluto que geralmente dão ao escritor como pessoa ou ao autor específico de uma obra. É como fazer cair por terra a expressão: o que o escritor ou o autor quis dizer com o que está escrito?

Há muitos momentos nos vários ensaios e textos do livro em que Autran fala sobre Erasmo e também lhe dá voz, e isso vira um imbrincado jogo de discursos que se repetem, que se desdizem e que nos fazem entender ora que um é exatamente o outro ora que os dois são muitos diferentes e discordantes. Os excertos abaixo confirmam essa brincadeira:

O bom do meu mestre imaginário era que ele não tinha idade. Era pan-temporal. [...] Mutável feito o vento, ou para usar uma palavra que fez fortuna em certo período cientificista que felizmente já passou (com o sepultamento definitivo do século XIX no fim da Segunda Guerra Mundial) – evoluível, e suficiente, racionalista como foi e é ainda agora. Porque meu mestre imaginário Erasmo Rangel não tem idade, às vezes é tão novo quanto eu, às vezes parecer ser meu pai. (DOURADO, 1982, p. 9).

Eu sim é que sou um velho perto dele. De repente, num passe de mágica do tempo, é mais antigo do que eu. Ambos gostamos de antigórios, me diz Erasmo Rangel na sua linguagem vária e saborosa. (*ibidem*, p. 10).

Quando uma vez lhe observei que ele mentia, disse, ‘Afinal que é a verdade?’, e completou: ‘É a única frase importante do Novo Testamento.’ Eu sabia que a frase não era dele mas de Nietzsche e fiquei calado, pelo respeito que me mereciam os seus cabelos brancos. (*ibidem*, p. 12).

Dessa maneira, de forma quixotesca, Autran cria o perfil de Erasmo Rangel, chamando-o de agnóstico-aristotélico e ao mesmo tempo de platônico, dizendo que o

conheceu quando tinha vinte anos e que nunca teve ideia de quantos anos tinha o mestre, porque o mesmo transita entre a juventude e a velhice constantemente, ao passo que a narração do próprio Autran ironicamente parece representar o mestre imaginário como sendo ele mesmo. O próprio discurso de Autran no prefácio de *O meu mestre imaginário* se repete muitas vezes, a ponto de transcrever *ipsis litteris* o que falou anteriormente, e tal mania de repetição ele diz ser característica do seu mestre.

Nessa tônica de ironia e comicidade, diferentemente dos outros ensaios, Autran revela em *O meu mestre imaginário* uma crítica profunda à absoluta fidelidade das fontes dos preceitos literários, e convida o leitor a desconfiar dos lugares nos quais são enunciados todos os discursos, sejam eles de natureza ensaística, teórica, acadêmica ou ficcional. Proceder de forma desconstrutora quanto à enunciação dos princípios estéticos emitidos por Erasmo Rangel não implica, contudo, o esquecimento das lições recebidas do mestre. Embora sabendo que era imaginoso e mentia muito, o que importa é o jogo ambíguo montado pelas peças de um discurso situado no limite da ficção e do ensaio.

Também em *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*, há frases que mostram este invólucro entre Autran e seu mestre, são algumas delas: “E me falou de literatura, sobre a importância da escrita e do escritor. Que o escritor é mais importante do que a pessoa do escritor. Que os seus livros são mais importantes do que ele” (2000c, p. 30). “Não estou de acordo com o que diz o meu mestre imaginário, mas vamos ao que ele disse. A sua tese (não sei mais se é dele ou minha)” (*ibidem*, p. 64); “Esse tipo de leitura (e aqui não sei mais quem está falando, se sou eu ou meu mestre)...” (*ibidem*, p. 68); “Rebatendo o que eu disse ou o que disse o mestre imaginário que cismeimei de inventar...” (*ibidem*, p. 80); “Aqui quem está falando, pela minha boca, é o meu mestre imaginário...” (*ibidem*, p. 80).

Esses “escritores internos” de Autran Dourado, como afirma Maria Lúcia Lepecki (1976, p. 185), mostram um universo de autonomia como agentes de ato da escrita ou de narradores que os fazem verdadeiros autores reais (apesar de imaginários), porque revelam veracidade no texto produzido e documentam uma experiência intelectual e afetiva de alguém que parece existir além da ficcionalização. Possuem coerência na alternância entre a subjetivação e a objetivação do universo narrado, apontam signos importantes nas tramas e ideias, manifestam epifanias e ocultações oraculares as quais corroboram a criação escritural.

A existencialidade do escritor interno estriba-se no fato de ele ser pessoa histórica, testemunha dos acontecimentos que resolveu transcrever. É contemporâneo das personagens, vive historicamente em plano paralelo ao delas – e delas chega mesmo a depender na medida em que as personagens escrevem, na própria conduta, o

assunto e a história que o escritor apenas translitera quando produz o texto escrito. (LEPECKI, 1976, p. 210).

Para entender o projeto estético de Autran Dourado, é preciso dar vazão a uma percepção da ironia em que é construída toda sua obra. E não uma ironia como gozação descomedida, mas como parábase constante e crítica veemente ao que significa ser autor de uma obra. Autran é um dos poucos autores na Literatura Brasileira do século XX e XXI que defende a necessidade de uma sólida formação literária e cultural para se tornar um bom escritor. E não um bom escritor – como ele fala no livro *Breve manual de estilo e romance*, de 2003 – que se preocupe com estilo e refinaria na sua escrita e se esqueça da sua cultura e da sua criatividade. A linguagem de Autran, mesmo tendo paciente e cuidadosamente aprendido com os clássicos e eruditos, reúne os traços da oralidade da língua coloquial e da vida e existência cotidiana humana com a mais criativa construção do seu texto. Ele diz que não queria cometer o mesmo erro tentador de vários escritores mineiros de saírem do *lugar-comum* das suas Minas Gerais para criarem uma ficção sem a realidade necessária de representação dos seus, sem pensar na língua como produto de uma cultura, sem entender que para trilhar os caminhos da arte é preciso deixar de se emocionar para dar emoção aos outros, abrir mão da própria vida para que os outros vivam.

Uma das coisas que primeiro aprendi no ofício que escolhi como a razão de ser de minha vida, foi que tinha de abrir mão de muitas coisas, de muitas alegrias. Por exemplo, tinha de abrir mão do prazer de escrever, de escrever bem quero dizer, para que a minha linguagem ganhasse em plasticidade, tivesse a funcionalidade que o romance iria exigir. Uma prosa sem grandes momentos, sem altos e baixos, as tentações do estilo, a não ser os grandes momentos do romance e da narrativa mesmo. Tinha de resistir à tentação de fazer estilo, de ser um grande prosador, para o que eu me sentia bem dotado e no que eu tinha grande alegria (desculpe-me a imodéstia), para tentar ser o romancista que tenho procurado ser. (DOURADO, 2000c, p. 106).

O traço de Autran Dourado na literatura se notabiliza mais pelo mecanismo enunciativo de construção das suas obras do que pela preocupação com o enredo, o que são marcas notáveis em outros grandes autores contemporâneos a ele, haja vista Guimarães Rosa e Clarice Lispector, ambos por quem ele tinha muito apreço. Como afirma Eneida Maria de Souza (1996a), Autran revela-se profundo conhecedor dos anais da história mineira, dos mitos, tragédias e lendas da cultura ocidental, e, de forma matreira, aproveita isso na arquitetura dos seus livros. Ele apropria-se da tradição das lendas passadas de boca em boca, dos ditados populares, dos versos e provérbios repetidos de cor para a configuração da

imagem linguística e literária de Minas Gerais, e transporta tudo isso para as tramas de seus romances e até mesmo para seus ensaios teóricos (SOUZA, 1996a, p. 13-14).

Outro autor com quem Autran Dourado possui uma linha de pensamento bastante afim e que durante esta tese já citamos algumas vezes é Osman Lins. Como Autran, Osman se imbuíu de uma forte necessidade de escrever sobre literatura, seja por meio de ensaios, seja de forma metalinguística em seus romances, contos e novelas. Mas o mais notável prodígio tanto de Autran quanto de Osman foi o de escrever livros ensaísticos sobre literatura e escrita de forma ficcional e artística, pois, por exemplo, da mesma forma que Autran cria o seu mestre imaginário (Erasmio Rangel), Osman o faz também, com o nome de Willy Mompou (em *Guerra sem testemunhas*).

Tanto em *Guerra sem testemunhas* (Osman Lins) quanto em *Uma poética de romance: matéria de carpintaria* e em *Breve manual de estilo e romance* (Autran Dourado), ambos autores escrevem em primeira pessoa sobre seus apontamentos acerca do que consideram importante para a obra artística literária, sobre crítica, vocação, criação, sociedade, leitor e cultura. Mas esta primeira pessoa que utilizam muda de lugar com os alteregos de Willy Mompou (mestre imaginário de Osman Lins) e Erasmio Rangel (mestre imaginário de Autran Dourado), e adquire nova perspectiva também. Em *Guerra sem testemunhas* (1974), Osman diz ser este livro um postulado sobre o ato de escrever, em que mostra a guerra que todo escritor trava ao se entregar a esta área da vida, com suas correntes externas e suas inclinações internas na luta com a palavra. Já Autran chama *Uma poética de romance: matéria de carpintaria* (2000c) e *Breve manual de estilo e romance* (2003) de ensaios-fantasia, nos quais tenta alcançar uma visão mais justa, crítica, aperfeiçoadora ou pelo menos reconhecedora da figura do escritor e do fazer literário. Osman e Autran pedem que tais livros não sejam vistos como manuais sobre literatura, mas como escritos banhados pela imprevisibilidade, pela novidade, pela surpresa e pelo inacabamento, sem as grandes iluminações de um William Blake ou de um Edgar Allan Poe, mas com boas discussões e reflexões acerca do bordejar (termo de Osman Lins) ou do bordar (termo de Autran) a obra de arte literária.

Osman Lins relata a importância de autores ficcionais escreverem textos, ensaios e livros sobre o ato de escrever, sobre suas próprias obras ou mesmo sobre arte e literatura de uma forma geral, e Autran confirma esta mesma ideia em *Uma poética de romance: matéria de carpintaria* (2000c). Autran ainda acrescenta:

Falta aos romancistas brasileiros, sobretudo em alguns contemporâneos, um pouco de *ars poética*, de depoimentos mesmo – não de entrevistas tipo ‘quais os autores que mais o influenciaram’, de que tenho verdadeira ojeriza – para uso didático ou

não, a respeito de sua obra criadora. Os professores e críticos estão no seu papel, os romancistas é que fogem ao deles. Perdoem-me a ousadia. (DOURADO, 2000c, p. 20).

É muito comum em outras culturas e em outras línguas os autores ficcionais fazerem verdadeiras teorias ou tratados peculiares e significativos sobre a própria arte que compõem, não para deixar a isca fácil para o leitor, mas como uma forma de conversar sobre diversos assuntos que desmistificam e aprimoram a leitura e o olhar sobre as obras. Os exemplos são inúmeros lá fora, mas o mesmo não acontece no Brasil<sup>34</sup>. Osman afirma que esse tipo de criação do escritor não deve servir para engrandecê-lo ou torná-lo famoso, até porque, segundo ele, o escritor tem de aprender a ignorar a ambição da fortuna e tirar de si o receio de ferir os ouvidos sensíveis com as dissonâncias de sua voz. Dentro dessa mesma tônica, tanto Osman quanto Autran comentam que esse tipo de escrita mostra o escritor preocupado em escrever para os homens do seu tempo e do seu país, do lugar comum a que servem, revelando uma figura que usa da técnica, da razão e do suor para criar. Para Osman e Autran pode até ser que haja alguma vocação dentro do escritor, mas é com o fazer e o experimentar que sua obra pode amadurecer, por não se poder criar nada do nada, apenas do ato de fazer.

Ninguém realiza obra válida, antes de alcançar, como escritor e como homem, um estágio, um grau de sabedoria que lhe permita conceber, no papel ou no espírito, um plano para a obra a ser realizada. Executar uma obra está diretamente ligado a concebê-la; e concebê-la quer dizer empreende-la com clarividência, atribuir-lhe um plano que seja ao mesmo tempo as balizas de um roteiro a executar e uma súmula de seu conteúdo espiritual. [...] Sua plenitude (a do escritor) não consiste em inventar mais; e sim em inventar de modo significativo. (LINS, 1974, p. 49-50).

Osman Lins e Autran Dourado acreditam, em conjunto, que um escritor – entendendo escritor aqui como o autor-pessoa – possui algumas fases na sua vida que demonstram a criação de um estatuto como um bom ficcionista: 1) a fase da procura desnorteada; 2) a fase intermediária; e 3) a fase do encontro e harmonia. Todo esse processo revela justamente a “guerra sem testemunhas” da qual o escritor participa na luta com a carpintaria da palavra, mas estas testemunhas são ausentes enquanto seres externos, pois internamente o escritor nunca está solitário, visto que está ligado aos homens, sejam ou não leitores, por vias bem

---

<sup>34</sup> Podemos nos questionar sobre essa posição dos escritores brasileiros de não escreverem sobre teoria ou sobre sua própria criação literária como um possível processo, por exemplo, da colonialidade que ocorreu sobre a nossa cultura e que talvez ainda persista em fazer nossos escritores não ousarem enunciar sobre sua *ars poética*. Se levarmos em consideração ao que foi colocado na Introdução desta tese sobre as consequências provenientes de uma história de colonização, talvez esta ideia se valide. Autran Dourado, Osman Lins e outros poucos autores aqui no Brasil se comprometeram, como revés dessa onda de rebaixamento por conta de um passado de colônia, a darem seus ares teóricos e de falarem sobre literatura e teoria literária dentro e fora dos seus romances e obras.

mais fortes que a matéria. Para Osman, um livro não se dirige a uma multidão, mas àqueles que são capazes de escutá-lo. Não que o escritor, na posição de autor da obra, tenha que escrever com dificuldade tamanha que só quem o entenda seja ele mesmo, mas há uma brincadeira lúcida e uma abordagem em cada obra que a faz ser diferente das outras. “Todo bom livro, por mais obscuro que pareça, é claro, desde que o abordemos devidamente” e “nenhuma, dentre as artes conhecidas, exige do apreciador mais que a literatura” (LINS, 1974, p. 153).

Condenável, considero, a facilidade de muitos escritores, seu desejo de agradar o público. O escritor deve fazer sua arte em função dela própria, sem se preocupar com quem vai consumi-la. Um dia o público se interessará pelo que foi bom. Se não se interessar, azar, é o risco do ofício. E acho perigosa a imitação, pura e simples, de atitudes estéticas cabíveis ao contexto europeu. Muitos escritores se esquecem das condições particulares em que foram realizadas muitas obras de autores estrangeiros. Não se pode fazer Joyce no Brasil. Não se pode fazer Kafka. Estes foram escritores que escreveram em determinados países, em certos momentos. O máximo que podemos é assimilar – com liberdade – a sua objetividade e técnica. (DOURADO *apud* PENIDO, 1967, p. 3).

Nessa tônica de recepção da obra e por quem ela é lida, é preciso levar em consideração, nos diz Osman, que um livro, por mais bem escrito que ele seja, pode ir para as mãos de quem o leem indevidamente, para as mãos de quem o estranha, detesta ou o leem mecanicamente, e é nesse ponto que é preciso avaliar a crítica a que ele se sujeita, ou melhor, qual a posição que o escritor deve tomar ao se deparar com os diferentes tipos de crítica sobre a obra de sua autoria. A crítica também faz parte do processo de inacabamento da obra; sobre o que se escreve a respeito da obra também é ela, desde que com espírito de serviço e lucidez, sem quebrar a sua vitalidade autêntica (seu objeto estético). Autran nos fala em *Uma poética de romance: matéria de carpintaria* (2000c) que é lamentável a ausência de críticos literários atuantes no Brasil, mas que mais lamentável ainda é a abstenção dos escritores de não teorizar nunca, de nunca discutir o seu fazer literário, de não explicar ou analisar o que fizeram, por que fizeram e como fizeram, de não dar nunca a sua poética, deixando tal atividade sempre a cargo dos poucos professores, teóricos, críticos e jornalistas, que muitas vezes pouco conhecem a própria deusa do escritor e de seu estatuto como literário.

Seria ocioso discutir o importante trabalho que se faz hoje no Brasil nas Faculdades de letras, sobretudo no campo da análise literária. Reconheço e ressalto a importância do papel pioneiro que vêm desempenhando esses institutos desde a sua fundação na década de trinta. Não ponho em dúvida a importância da crítica e das resenhas na orientação dos leitores. Como mestres, julgadores e preceptores de romancistas e poetas é que não podemos aceitar a sua tutela. Nada há de mais perigoso do que o escritor escrever para professores, teóricos ou críticos e

jornalistas. Resulta em maneirismo e imitação de si mesmo, grave risco no escritor, cuja função é mais relevante. O de que reclamo, de que acho que carecemos, é de uma autoanálise do fazer literário ficcional, para uso interno ou externo, não importa, que muito ajudaria não só os nossos analistas não-criadores como os próprios romancistas, novelistas e contistas. Por mais contraditório que pareça (e deixando de lado o risco dos espetáculos de vaidade e promoção pessoal), esses depoimentos seriam uma forma de ascese. (DOURADO, 2000c, p. 20).

Para Bakhtin, esse olhar transgrediente que a crítica evoca para o escritor é importante e extremamente salutar na medida que tira o escritor (autor-pessoa) de uma posição unívoca de avaliação do objeto estético. Mesmo porque, a obra só é avaliada enquanto inacabamento, por meio da percepção do outro perante seu objeto estético, é necessário o leitor, e principalmente o leitor sibilino e atento, como diz Erasmo Rangel (mestre imaginário de Autran Dourado), que desconfia da simplicidade e da limpidez, cheios de alçapões e esparrelas escondidas no interior da obra. O papel da crítica, quando séria e quando capaz de perceber a vida multiforme de uma obra, sujeita o escritor ao importante lugar da visão externa da própria obra, isto é, conecta-o com as forças centrífugas que esta obra atinge, estabelecendo diálogo com seus leitores, reforçando o papel de outras vozes e enunciados.

Assim sendo, é perceptível a relação entre os pensamentos e teorias de Mikhail Bakhtin com os de Autran Dourado e, além do mais, com os de Osman Lins: os três acreditam que a função do escritor e sua autoria é a de contemplar, desafiar, opinar, inventar, indagar, negar e inquietar, pois ele é uma voz, um discurso, um rumor, uma força e uma consciência que representa também a secreta lucidez de um povo. Isso não significa que o escritor tenha alguma obrigação social ou política dentro de uma sociedade, esta posição quem adquire – por tabela e sem obrigação ou intenção prévia – é a sua obra. Mesmo assim, nem a obra nem o escritor devem ter a pretensão de mudar o mundo, mas de fazer parte dele, analisando-o. Segundo Osman, o ato de escrever recebe, muitas vezes, de forma equivocada, a crença de ser algo ligado a alguma predestinação, vocação, obediência a forças misteriosas, quando, na verdade, o seu trabalho é uma escolha, um ato consciente e livre, uma carta voluntária (LINS, 1974, p. 221). A condição do escritor é a de um eterno combatente, mas de combate com a palavra que procura representar a si mesmo como humanidade e ao mundo; e a luta é travada com a folha em branco, dia após dia, num esforço sem testemunhas e sem ninguém para socorrer.

Perpétuo é seu combate (o do escritor) contra a amargura de sempre oferecer ao próximo o que em si tem de melhor e sempre – ou quase sempre – ser avaliado pelo que menos lhe significa. [...] Aprendi que manter-se em ação é a vitória suprema do escritor; e que esta implanta-se na resistência, na pressão que o circunda. (LINS, 1974, p. 222-223).

Escrever para mim é essa luta surda com a palavra, essa luta permanente para, através da palavra, encontrar a forma. Mas esse sofrimento não quer dizer nada. O escritor medíocre tem o mesmo sofrimento e o mesmo trabalho de um grande escritor, só que não é um grande escritor. Isso é que entristece, mas a gente só vem a saber disso quando não tem mais jeito. (DOURADO, 2000c, p. 41).

Dentro dessa profunda reflexão sobre a figura do escritor – a partir de Mikhail Bakhtin, Autran Dourado e Osman Lins –, e reportando-se à reflexão de Foucault sobre a função-autor, Giorgio Agamben, no seu livro *Profanações*, fala dessa função usando a metonímia do autor como gesto, mostrando que “o autor está presente no texto apenas como um gesto que possibilita a expressão na mesma medida em que nela instala um vazio central” (AGAMBEN, 2007, p. 59). Isto é, o autor marca o ponto em que uma vida foi jogada na obra, não expressa ou realizada, mas jogada, por isso a autoria traduz-se numa ilegibilidade de si mesma que torna possível a leitura; é neste vazio da ausência e morte do autor que se podem encontrar as máscaras do discurso. Agamben frisa que o lugar da obra está no gesto no qual o autor se põe em jogo e, ao mesmo tempo, infinitamente foge disso; o autor nada mais se torna do que uma testemunha, um fiador da própria falta na obra em que foi jogado, por isso é dispensável a tentativa de tornar o gesto do autor a única chave secreta da leitura.

O gesto do autor é atestado na obra a que também dá vida, como uma presença incongruente e estranha, exatamente como, segundo os teóricos da comédia de arte, a trapaça de Arlequim incessantemente interrompe a história que se desenrola na cena, desfazendo obstinadamente a sua trama. No entanto, precisamente como, segundo os mesmos teóricos, a trapaça deve seu nome ao fato de que, como um laço, ele volta cada vez mais a reatar o fio que soltou e desapertou, assim também o gesto do autor garante a vida da obra unicamente através da presença irredutível de uma borda inexpressiva. Assim como o mímico no seu mutismo, como Arlequim na sua trapaça, ele volta infatigavelmente a se fechar no aberto que ele mesmo criou. (AGAMBEN, 2007, p. 61-62).

Agamben nos fala sobre a escritura ser por si mesma uma profanação, porque a profanação pressupõe a saída do sagrado, ou seja, a saída do que é fechado e absoluto. “Profanar significa, assim, tocar no consagrado para libertá-lo (e libertar-se) do sagrado” (AGAMBEN, 2007, p. 10), e como a escritura move-se constantemente entre o dizível e o indizível, esgarça-se na ironia e joga-se no incompleto e muitas vezes no caos humano, o autor seria então um profanador. Autran Dourado deixa isso muito claro, mesmo que com outras palavras, na teoria que faz sobre a poética de romance: ele diz ser contra o purismo, o culto devocional à expressão clássica ou mesmo à sacralização da linguagem culta e erudita, porque gosta mesmo do lugar-comum do povo e da cultura, gosta de trabalhar com a simplicidade, por ver nela a grandiosidade que é a escrita, sem o anel de brilhante de um

*scholar*. Autran diz que sem a humildade de reconhecer que o importante é o trato que se tem com as coisas e os substantivos numa obra e não somente com as ideias, não se faz nenhum romance. É preciso tato com a palavra, técnica, verdadeira matéria de carpintaria. O autor profana porque sua obra é aberta, e porque ele também é jogado por ela; profana porque brinca, porque é jocoso, arlequim imaginário; profana porque tem de saber esperar, sem deixar nada pronto e acabado, bordador constante que é do risco feito pelo mistério divino da arte; profana por viver num país hebdomadário como o nosso, que muda de moda toda semana e tem memória curta, que carrega a poética literária com letra minúscula, e por isso acaba tendo que trocar a alma com o diabo. E, por fim:

Condenado à solidão, observador lúcido, atento e racional, o artista é um ser que caminha mais rápida e claramente do que os outros mortais para a morte (muitos deles conheceram a morte em vida); com a parca convive o artista perigosa e amorosamente. É um conúbio de que costumam nascer monstros. (DOURADO, 2000c, p. 115-116).



*Ópera dos mortos* - Marcos de Araújo Fontenele (2019)

## 4 CONVERSAS A RESPEITO DO TEMPO E DO ESPAÇO NO ROMANCE

O cronotopo determina a unidade artística de uma obra literária no que ela diz respeito à realidade efetiva. Por isso, numa obra, o cronotopo sempre contém um elemento valioso que só pode ser isolado do conjunto do cronotopo literário apenas numa análise abstrata. Em arte e em literatura, todas as definições espaço-temporais são inseparáveis umas das outras e são sempre tingidas de um matiz emocional. É evidente que uma reflexão abstrata pode interpretar o tempo e o espaço separadamente e afastar-se do seu momento de valor emocional. Mas a contemplação artística viva (ela é, naturalmente, também interpretada por completo, mas não abstrata) não divide nada e não se afasta de nada. Ela abarca o cronotopo em toda a sua integridade e plenitude. A arte e a literatura estão impregnadas por *valores cronotópicos* de diversos graus e dimensões. Cada momento, cada elemento destacado de uma obra de arte são estes valores. (BAKHTIN, 2014, p. 349).

‘O lugar-comum não é para sua obra’, me aconselham generosamente. E eu, em verdade, vos digo que *o que é pra mim mesmo é o lugar-comum*. [...] Uma formação e educação mineiras, diga-se de passagem, mais sentimental e trágica do que cultural e existencial. O lugar-comum em meus livros – continuo nesta sintaxe labiríntica, maluca – *é o lugar-comum mesmo*, agrade ou não agrade. (DOURADO, 2000c, p. 88-89).

O século XX foi profundamente marcado por vários acontecimentos e transformações tanto no campo político, social e econômico, quanto no campo filosófico, artístico e teórico. Há de se observar, por exemplo, que o existencialismo e as correntes literárias e artísticas da primeira metade do século supracitado se detiveram a abordar entusiasticamente sobre o tempo. O tempo foi o pilar dos pensamentos de Henri Bergson, Martin Heidegger, Georges Poulet, Jean Paul Sartre, Paul Ricoeur, Gerard Genette e tantos outros. Dentro da teoria romanesca, citando um caso análogo, o tempo já não era mais apenas um tema ou uma condição de realização, mas o próprio assunto do romance.

No entanto, a virada para a segunda metade do século XX fez o protagonismo do tempo ser questionado por outra categoria: a do espaço. No auge do movimento estruturalista e formalista – na primeira metade do século XX –, o espaço passou quase despercebido; era raro de se ver algum trabalho, estudo, congresso, simpósio ou seminário a respeito dessa categoria, tanto em sua discussão filosófica quanto literária. Contudo, a balança deixou de pender para um lado e pesou para o outro: o tempo, antes tão repercussivo, cedeu seu lugar ao esquecido espaço.

Os encontros dedicados a estudar o *topos* começaram a crescer, principalmente na Europa, com força vertiginosa, e a gerar influências nas produções romanescas, literárias e artísticas como um todo. Observa-se, por exemplo, no romance brasileiro da segunda metade

do século XX, uma forte adesão ao espaço urbano, rural ou selvático em vários autores<sup>35</sup>. Em contrapartida, a nossa crítica – provavelmente influenciada pelas correntes teóricas advindas da Europa – pouco se atentou ou se dedicou ao assunto e preferiu se deter ora nas formas narrativas ora nos seus temas, limitando muitas vezes o espaço a uma verificação esquemática da transposição do plano geo-histórico para a obra, sem antes buscar apreender o significado complexo que brota desses espaços, através da palavra e dos discursos dialógicos empreendidos nela. No fim das contas, pouco se entendeu ou pouco se aprofundou sobre a categoria do espaço no Brasil até pelo menos a década de 1990.

Essa rarefação crítica inicial foi responsável pela dificuldade em se organizar um melhor repertório bibliográfico em um país cuja literatura possuiu sempre grandes estímulos mesológicos. Teria sido a múltipla capacidade de ambientação e topografia brasileira que teria intimidado os estudiosos a aprofundarem mais os pensamentos sobre o espaço ou a categoria simplesmente não recebeu a relevância que deveria até então? (DIMAS, 1985, p. 16).

O que se percebe, por fim, é que acabou sobrando para o romance a incumbência de vasculhar o espaço do país, sua geografia, sua história e suas instituições. Como afirma Antônio Cândido:

O nosso romance tem fome de espaço e uma ânsia topográfica de apalpar todo o país. Talvez o seu legado consista menos em tipos, personagens e peripécias do que em certas regiões tornadas literárias, a sequência narrativa inserindo-se no ambiente, quase se escravizando a ele. Assim, o que vai se formando e permanecendo na imaginação do leitor é um Brasil colorido e multiforme, que a criação artística sobrepõe à realidade geográfica e social. (CÂNDIDO, 1959, p. 114).

A partir dos anos finais da década de 1990, já tardiamente, no Brasil, se iniciaram estudos mais específicos e aprofundados sobre o espaço. Grupos de estudos, associações e

---

<sup>35</sup> Neste ponto podemos nos questionar se a propensão a romances marcados pela forte impressão do espaço, no Brasil, no início da segunda metade do século XX, não seria mais uma marca de colonialidade pelo que se estava prementemente estudando na Europa na época. O certo é que na América como um todo ainda se importava muito, até então, variados tipos de condutas e ideias europeus; alguns tentavam ir contra essa hegemonia, mas nem sempre era o mais comum de acontecer. A crítica sempre ficou dividida, por exemplo, em categorizar ou não Autran Dourado e Guimarães Rosa como escritores de marca regionalista, por tratarem do interior e do sertão; isto é, uma crítica que se baseava fortemente na questão do espaço. Mas Autran, em seus ensaios a respeito da sua criação literária, não aceita muito essa marca, que para ele era bastante reducionista, afirmando que apesar de Minas Gerais ser o seu *lugar-comum* de representação, essa mesma Minas possuiria duas vertentes, e dentro deste jogo o mito seria o principal peão da sua *ars poética*. Até que ponto Autran tinha em suas obras uma marca regionalista, portanto, isso fica a cargo do olhar de quem o analisa e interpreta. Se levarmos para uma tendência dialógica e aberta, haveria sim, também, regionalismo, mas essa não seria a principal marca da sua obra, mas apenas uma delas.

congressos começaram a criar um material teórico mais abundante a respeito dessa categoria narrativa.

Entretanto, seja a veiculação maciça de pensamentos sobre o tempo na primeira metade do século XX, seja a virada com o empreendimento sobre o espaço, nos países europeus ou no Brasil, nenhum dos dois movimentos trouxe à tona a importância de balancear as duas categorias e pontuá-las dialogicamente como aspectos significativos de construção e interpretação da obra romanesca, ou mesmo das questões filosóficas humanas. O maniqueísmo criado a partir delas cegou a crítica e impediu o avanço de estudos mais aprofundados dentro da união e relação entre elas.

Apesar disso, antes mesmo de o espaço entrar no lugar do tempo no jogo das teorias, entre os anos de 1937 e de 1938, Mikhail Bakhtin escrevia o texto *Formas de tempo e de cronotopo no romance – ensaios de poética histórica* (FTCR), o qual seria completado com o ensaio “Observações finais”, no livro *Questões de literatura e de estética*, em 1973. Além de FTCR, na mesma época, entre 1936 e 1938, Bakhtin também escrevia o texto “O romance de educação na história do realismo” (REHR), que seria colocado no livro *Estética da criação verbal*, publicado somente em 1978. Tanto FTCR quanto REHR, ambos da década de 1930, falavam a respeito de uma categoria filosófica e literária chamada *cronotopo*, a qual seria o caminho naturalmente encontrado por Bakhtin para desfazer o desequilíbrio da balança entre tempo e espaço no campo da teoria literária. A frase a seguir, de Oziris Borges Filho – encontrada no prefácio do livro *Bakhtin e o cronotopo: reflexões, aplicações, perspectivas* –, caberia perfeitamente para a ideia presciente do teórico russo: “Já passamos o tempo do tempo! Já passamos o tempo do espaço! Estamos no tempo do cronotopo!” (FILHO, 2015, p. 9).

As ideias de Bakhtin sobre o *cronotopo* foram escritas, como já falado, na década de 1930, mas somente publicadas em russo nos anos 1970, e na Europa e Brasil nos anos 1980. Mesmo assim, tiveram pouca repercussão, apesar da inventividade e atualização de questões que ainda não tinham sido trabalhadas. Isto é, Bakhtin, antes mesmo de haver uma balança divisória entre tempo e espaço, já falava da união e do dialogismo entre essas categorias dentro das questões teórico-filosóficas, e, contudo, permaneceu ainda bastante tempo como uma opção secundária de discussão<sup>36</sup>.

---

<sup>36</sup> Mesmo porque, é importante ressaltar, Mikhail Bakhtin estava começando a ser relido e reestudado na Europa. Muitos dos seus escritos são de uma época em que a União Soviética ainda era periférica. No processo de colonialidade, para a periferia ser ouvida e levada em consideração às vezes leva algum tempo, ou mesmo só alcança essa posição se passar a ser considerada “centro” (se é que existe de fato um “centro”, pois este termo é ainda bastante questionável).

Vimos no primeiro capítulo desta tese o quanto as ideias de Mikhail Bakhtin puseram em xeque muitos conceitos e pensamentos da teoria literária, incrementando-os com uma visão mais ampla da arquitetura da obra artística através do dialogismo e polifonia, e isso nos faz observar como toda essa sua trajetória começou de forma bem polêmica. Da mesma maneira, desviando-se de uma tradição da estética puramente material, tivemos no Brasil os romances e ensaios de Autran Dourado – os quais têm sido nosso objeto maior de pesquisa e análise neste trabalho. Apesar de terem vivido e até mesmo teorizado em épocas e lugares diferentes – com Bakhtin sendo precursor de Autran –, as afinidades metodológicas que ambos possuem se tornam notórias em muitas análises que têm sido feitas nesta tese. Não se pode deixar de lado, ao tratarmos de aspectos como o tempo e o espaço, a situação comparativa de Bakhtin ter feito a maioria dos seus escritos nas décadas de 1930 e 1940, em uma Rússia periférica sob um regime totalitário, e de Autran ter criado suas obras principalmente nas décadas de 1960 e 1980, em um Brasil também periférico sob um regime ditatorial. Ambos em seu tempo e espaço específicos, influenciados por diversos acontecimentos e situações políticas, sociais, econômicas, culturais e filosóficas, demarcaram uma quebra de paradigmas e suscitaram pensamentos muitas vezes contrários ou multiperspectivados acerca da obra artística e sua influência sobre o mundo, e vice-versa, e, curiosamente, dentro de toda essa conjuntura, conversam entre si nas suas ideias.

Bakhtin demonstrava, desde o princípio de suas teorias, como a literatura é capaz de nos ajudar a reconhecer o fato de que, no curso da história cultural, o conceito do tempo e das representações espaciais refletem diametralmente em mudanças radicais nas atitudes culturais e nas experiências vividas. Dessa forma, o conceito do *cronotopo*, apesar de não muito elaborado e concluído pelo próprio Bakhtin, advindo de uma perspectiva dialógica de duas categorias que se interpenetram e se influenciam, fez-nos entender mais completamente a comunicação entre a cultura e o discurso literário, por meio de uma comunicação artística que contém unidades imaginativas concretas e padrões de gênero. Percebe-se que “a literatura, portanto, não é simplesmente um fenômeno ideacional, mas deve ser considerada como um instrumento epistemológico singular, ligado a atitudes intelectuais, imaginativas e emocionais” (BEMONG, 2015, p. 12). Isto é, o estudo do *cronotopo* nos faz entender que a mimese literária se fundamenta em um mundo ficcional sim, mas complexamente valorado, axiológico e emocionalmente vivenciado, não ligado somente a um aspecto referencial ou a uma percepção deste próprio mundo ficcional, mas também ao encaixamento espacial e temporal da ação humana.

Como dito, Bakhtin nunca deixou em nenhum dos seus textos teóricos algum conceito fechado e completo sobre o que seria o *cronotopo*. A passagem que mais se aproxima a essa atribuição está em FTCCR, quando ele diz:

No cronotopo artístico-literário, ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico. (BAKHTIN, 2014, p. 211).

O que se observa é que, inicialmente, o *cronotopo* de Bakhtin serviu como instrumento analítico para estabelecer divisões de gênero na história do romance ocidental, mas logo depois passou a ser uma ferramenta conceitual usada para enriquecer os estudos sobre literatura e especialmente sobre a narrativa, projetando-se a ideia de que a obra literária não é apenas composta de uma sequência de eventos diegéticos e de atos de fala, mas também, e talvez sobretudo, da construção de um mundo ficcional particular com tempo e espaço específicos e em conjunto.

O *cronotopo* se torna filosoficamente um instrumento que calibra a existência, pois, ao pegar emprestada a ideia de Immanuel Kant de que tempo e espaço são, essencialmente, categorias imprescindíveis à cognição humana, Mikhail Bakhtin leva para as evidências históricas manifestadas nos textos literários sua definição. O teórico russo não leva em consideração todo o aspecto “transcendental” de Kant ao atribuir ao tempo e ao espaço a configuração de um sistema universal da existência humana, mas carrega consigo a premissa maior de sua manifestação no âmbito da obra artística.

Para Bakhtin, o acontecimento da vida do ser humano, seja no mundo real ou no mundo ficcional, é uma tarefa que utiliza inevitavelmente como ferramentas o tempo e o espaço. Essa teoria *cronotópica* compartilha um terreno comum com os princípios da teoria da relatividade de Einstein, pois tanto no mundo físico quanto no mundo ficcional há uma conexão intrínseca entre tempo e espaço, como já dito, mas é preciso levar em consideração que o uso do termo *cronotopo* em Bakhtin é quase metafórico, na medida em que faz uso de uma ideia já existente dentro de um *órganon* cognitivo observado por Einstein e Kant. De qualquer forma, na transição do tempo-espaço da física e da filosofia para a narrativa é, obviamente, necessário se observarem outros fatores, tais como a trama e as personagens, bem como a linguagem e os discursos (BEMONG, 2015, p. 18-19).

Assim sendo, o *cronotopo* nada mais é que uma designação anafórica, por tomar o sentido a partir da referência a outros termos, que são o próprio tempo e o espaço, mas é uma anáfora mais especial porque parte dessas duas categorias que, segundo Bakhtin, são semanticamente indissociáveis e dialógicas. Os *cronotopos* de uma obra, isto é, os lugares dos seus tempos e os tempos de seus lugares, se tornam os centros organizadores dos seus principais acontecimentos. Principalmente no romance, é com o *cronotopo* que os nós do enredo são feitos e desfeitos, ganham corpo, pois é por meio dele que se pode relatar, informar o fato, dar indicações precisas sobre o lugar e o tempo de sua realização, dentro da forma e matéria da obra e de acordo e para além de seu conteúdo.

O próprio cronotopo fornece um terreno substancial à imagem – demonstração dos acontecimentos. Isso graças justamente à condensação e concretização espaciais dos índices do tempo – tempo da vida humana, tempo histórico – em regiões definidas do espaço. Isso também cria a possibilidade de construir a imagem dos acontecimentos no cronotopo (em volta do cronotopo). Ele serve de ponto principal para o desenvolvimento das ‘cenas’ no romance, quanto outros acontecimentos de ligação, que se encontram longe do cronotopo, são dados em forma seca de informação e de comunicação. [...] Desta forma, o cronotopo, como materialização privilegiada do tempo no espaço, é o centro da concretização figurativa, da encarnação do romance inteiro. Todos os elementos abstratos do romance – as generalizações filosóficas e sociais, as ideias, as análises das causas e dos efeitos, etc. – gravitam ao redor do cronotopo, graças ao qual se enchem de carne e de sangue, se iniciam no caráter imagístico da arte literária. (BAKHTIN, 2014, p. 355-356).

György Lukács afirma no texto “Narrar ou descrever”, em *Ensaio sobre literatura*, que se a obra artística não revela traços humanos essenciais e não exprime as relações orgânicas entre os homens e os acontecimentos, as relações entre os homens e o mundo exterior, tais como as coisas, as forças naturais e as instituições sociais, todas elas representadas pela união marcante entre o tempo e o espaço em comunhão, então até mesmo as aventuras mais extraordinárias tornam-se vazias e destituídas de conteúdo (LUKÁCS, 1965, p. 58).

O espaço na obra, e especialmente no romance, reveste-a de formas e sentidos múltiplos, pois está associado e integrado às personagens e suas ações, as quais, por sua vez, recebem movimentação e realização dentro do discurso por meio do tempo. “Dizer que um enredo é espacial não nega um movimento temporal a ele, não mais do que, em verdade, dizer que um enredo é temporal signifique que não tenha lugar no espaço” (MUIR, 1975, p. 36).

Se procurarmos a frequência, o ritmo e a ordem das mudanças de lugares em um romance descobriremos, por exemplo, o quanto eles são importantes para assegurar à narrativa, simultaneamente, a unidade e o movimento; mas, para isso, é preciso estar em

sintonia com o tempo, tanto com o tempo que se passa na trama quanto com o tempo de que o autor-contemplador precisa para captar plenamente o enredo e a trama. É dentro dessa tônica de dialogismo do *cronotopo* literário com o *cronotopo* da vida humana que Bakhtin também afirma que o romance deve apresentar um quadro integral do mundo e da vida, deve também refletir o mundo todo e a vida toda, pois estes representam justamente um corte da totalidade da época *do* romance e época *no* romance. Os acontecimentos que são representados no romance acabam por representar através dos seus discursos, lugares, cronologias e personagens, isto é, de certa forma, toda a vida de uma época. Consequentemente, nessa capacidade de abranger o todo real está a potencialidade e essencialidade da obra artística, pois dela se evoca a significação histórica e a diversidade cultural e polifônica.

A capacidade de ver o tempo, de ler o tempo no todo espacial do mundo e, por outro lado, de perceber o preenchimento do espaço não como um fundo imóvel e um dado acabado de uma vez por todas mas como um todo em formação, como acontecimento, é a capacidade de ler os *índices do curso do tempo* em tudo, começando pela natureza e terminando pelas regras e ideias humanas (até conceitos abstratos). [...] Demais, os visíveis indícios complexos do tempo histórico, na verdadeira acepção do sentido, são vestígios visíveis da criação do homem, vestígios de suas mãos e de sua inteligência: cidades, ruas, casas, obras de arte, técnicas, organizações sociais etc. Com base nesses elementos, o artista interpreta as intenções mais complexas do homem, das gerações, das épocas, das nações, dos grupos e classes sociais. (BAKHTIN, 2011, p. 225).

Provavelmente este caráter da obra romanesca de possuir um *cronotopo* dialógico que a relaciona intrinsecamente com a cultura e com o homem e a vida real – através de uma troca inevitável de conteúdos que dão forma e matéria ao mundo ficcional, por meio do tempo e espaço explorados em comunhão – seja o que proporciona ao romance o seu caráter de gênero aberto. E esta abertura – a qual já foi tratada no segundo capítulo desta tese – permite trocas recíprocas que dão a ele a aptidão de integrar elementos os mais diferentes possíveis, sejam eles reflexões filosóficas, preceitos morais, outros gêneros, descrições e diversos formatos. São justamente estas fronteiras mais abertas que contribuem ao romance o seu sucesso constante, ultrapassando antigas e atuais especulações de que seu fim estaria chegando. E, de fato, seu fim chega a cada obra nova que é concluída, e apesar disso, ela nunca se conclui na verdade, porque é contínua por meio dos olhos de seu contemplador. Cada romance em si possui sua característica e organicidade própria que o diferencia de qualquer outro e lhe dá extrema maleabilidade, e este traço tão peculiar do gênero torna aventureira a tentativa de defini-lo. Diante de um gênero tão aberto, apesar de sistemático também de acordo com suas peculiaridades, o romance se torna uma obra entregue totalmente ao tempo e ao espaço, influenciada e construída por meio deles: o tempo ficcional da obra romanesca evoca seu

espaço ficcional, assim como o tempo real da obra romanesca evoca o espaço real de onde ela se originou, e, nesses entrelaçamentos, o espaço e o tempo só conseguem existir quando um se baseia ou se interpenetra no outro.

O que se pode observar é que o romance faz parte de um tempo eterno e universal dentro de espaços múltiplos, tanto quanto se constrói por meio de inúmeros espaços – grandes ou pequenos, definidos ou indefinidos –, em meio a tempos diversos. Isso, por exemplo, nos faz perceber, segundo Roland Bournneuf, que há sempre um desajuste natural e construtivo entre o momento em que o leitor toma conhecimento da história e o momento em que a aventura se passa ou é contada, porque o tempo e o lugar da escrita e o tempo e o lugar da leitura variam muito com o passar da história, mudando o alcance, o sentido, por meio das diferentes gerações e localidades. Esse é um fenômeno incontornável e que dá à obra um caráter universal e uma capacidade de abertura a irem buscar nela qualquer coisa que se procura. O desajuste aventura-escrita, por conseguinte, sempre permanece o mesmo, enquanto as experiências da contemplação e interpretação inevitavelmente variam. O afastamento entre a experiência da leitura e a da escrita é ainda acentuado pela evolução do sentido das palavras e pela constante mudança dos modos de vida e de pensamento de uma época para outra (BOURNNEUF, 1976, p. 192-193).

Ainda nessa premissa do conceito do *cronotopo* como uma categoria que, segundo Mikhail Bakhtin, tenta fundir os indícios espaciais e temporais dentro de um todo concreto e complexo, valorado e significativo, há de se analisar as fronteiras existentes entre o *mundo representado* e o *mundo representante*, assim como o *tempo representado* e o *tempo representante*. O próprio Bakhtin evoca essa ideia em *Questões de literatura e de estética* (2014) para ratificar a indissolubilidade de tais aspectos dentro dos dialogismos obra-cultura e obra-realidade. Para o teórico russo, o tempo e o espaço em que ressoam a obra, em que se encontra o manuscrito ou o livro, também neles se encontra o homem real que criou a língua falada, que ouve e lê o texto. Dentro disso, esses homens reais, que se tornam autores, ouvintes, leitores e contempladores se encontram recorrentemente em tempos e espaços diferentes, separados muitas vezes por séculos, milhas e milhas de distância, isto é, em *mundo e tempo representantes* bastante diversos; em contrapartida, esses mesmos seres acabam por se encontrar em um mundo e um tempo unos, também reais dentro de sua ficcionalidade, inacabados, históricos tanto quanto, que são o *mundo e o tempo representados* da obra. É importante ressaltar que o que une esse *mundo e tempo representantes* a esse *mundo e tempo representados* são justamente o *mundo e o tempo criadores* da obra, pois a realidade refletida no texto, os autores que o criam, seus intérpretes e ouvintes-leitores que o reconstituem e

renovam são, em conjunto, partes iguais da criação do *mundo e tempo representados* da obra, responsáveis por ela. Isto é, dos *cronotopos* reais do *mundo e tempo representados* originam-se os *cronotopos* refletidos e criados do *mundo e tempo representados* na obra (BAKHTIN, 2014, p. 357-360).

No fim das contas, não é apenas a significação e a interpretação das obras que mudam com o tempo, mas a própria função e prática da leitura em uma dada sociedade e em um determinado espaço, que impõem a elas, de bom ou mau grado, diferentes constrangimentos, experiências e circunstâncias<sup>37</sup>. Roland Bournneuf em *O universo do romance* nos diz, por exemplo, que a própria conjuntura socioeconômica de uma época e lugar impõe suas diferenças, e exemplifica:

A extensão dos romances, por exemplo, ligada aos custos de produção e ao nível de vida dos leitores, influi inevitavelmente sobre a técnica romanesca. A geração de leitores nascida com a televisão e formada pelos meios audiovisuais não terá nem as mesmas motivações, nem a mesma armadura intelectual para abordar a obra romanesca, o que terá forçosamente uma influência determinante sobre a evolução do gênero.

Para além destes fatores históricos ou socioculturais, as diferenças individuais fazem com que cada leitura crie a sua duração própria. O romance torna-se um tema sobre o qual o leitor improvisa as suas variações pessoais, ao sabor do seu gênio inventivo ou da sua riqueza interior. Ele desposa menos a duração do romance do que se serve dela para a sua própria. (BOURNNEUF, 1976, p. 196).

De imediato, a afirmação de Bournneuf sobre as novas gerações não terem a mesma motivação ou a capacidade intelectual da época em que o romance foi escrito parece pessimista e subestimadora, mas podemos conectar essa assertiva do teórico com a ideia de Mikhail Bakhtin – e confirmada também nos escritos de Autran Dourado – sobre o caráter aberto do romance, quando este está sempre sujeito às novas épocas e lugares, entregue às experiências que tais categorias podem lhe ofertar, para delas poderem ser tiradas as conclusões que darão margem ao processo evolutivo do gênero.

A discussão sobre o *cronotopo*, como já explicitado, é algo bastante recente, principalmente porque a teoria de Bakhtin só foi chegar à Europa e ao Brasil principalmente na década de 1980, e começar a ser mais difundida na década de 1990. É mister dizer que ainda não há um arcabouço teórico e reflexivo sólido sobre essa categoria dialógica, a maioria dos textos ainda tratam do espaço e do tempo como aspectos separados e específicos, não parando mais profundamente para analisar o romance e como sua experiência com o espaço e

---

<sup>37</sup> Acerca disso podemos relacionar a Estética da Recepção sobre a qual se falou na Introdução da tese.

o tempo se dá de variadas maneiras e sob diversas imbricações e influências com a história e a cultura representada e representante.

Voltando-se agora para Autran Dourado, dentro dessa perspectiva do tempo e do espaço, em seus romances criados nas Minas Gerais desde as décadas de 1950 e 1960, é imprescindível observar as diferenças entre: 1) o tempo e o espaço das suas narrativas, 2) o tempo e o espaço da narração dessas narrativas, e, por último, 3) o tempo e o espaço da própria leitura<sup>38</sup>.

*O tempo e o espaço da narrativa*, o que poderíamos considerar o *cronotopo da narrativa*, são a organização destes estratos dentro do narrado, na forma e matéria da obra de acordo com seu conteúdo, isto é, em suma, são o tempo e o espaço internos da obra. Mas, dentro da tônica de que esse mesmo tempo e espaço se comunicam inevitavelmente com o tempo e o espaço externos e transgredientes à obra, não podem ser analisados sozinhos, mas sim dialogicamente. Por isso sofrem a diacrônica transformação do romance ao longo da história, por relatarem, por exemplo, algo no passado que será lido e visto em outros tempos e outros lugares. Se levarmos para o âmbito da teoria, temos as análises que estão sendo feitas justamente nesta tese: é notório como os romances de Autran eram analisados e criticados à época em que foram escritos e publicados – e tais críticas na maioria das vezes não eram muito bem vistas aos seus olhos –, e como estão sendo interpretados sob outros vieses aqui e agora, por exemplo, à luz das ideias de Bakhtin, por estas justamente se encaixarem, em alguns pontos, com o que Autran defendia em seus ensaios e discussões sobre literatura. Tanto Bakhtin quanto Autran eram contra-hegemônicos à sua época quanto ao que discutiam sobre literatura, diacronicamente revolucionários. Assim, o *cronotopo da narrativa* em Autran Dourado organiza a obra de acordo com um diálogo constante entre o passado e o presente, com um lugar e outro onde seus romances chegaram e como a estrutura interna dessas obras eram vistas em um tempo e lugar na época em que foram escritos, e como essa visão sobre ela pôde ir se transformando na história e nos lugares onde foi experimentada. A mesma situação pode ser interpelada pela teoria de Bakhtin: em qual tempo e em que lugar se encaixam os pensamentos do teórico russo sobre o romance? O Bakhtin lido na Rússia, na Europa e no Brasil (até mesmo pelo próprio Autran) na década de 1980, de 1990, atualmente

---

<sup>38</sup> Essas categorias foram adaptadas a partir da categoria do tempo indicada por Donald Schüler em seu livro *Teoria do Romance* (Ática, São Paulo, 1989). No livro, Schüler fala do *tempo da narrativa*, do *tempo da narração* e do *tempo da leitura*. Como estamos trabalhando o dialogismo existente entre tempo e espaço, considerou-se viável a adaptação.

e até mesmo dentro desta tese é o mesmo? Nos diferentes lugares e nas diferentes épocas Bakhtin e Autran são os mesmos para os seus ouvintes-leitores? Certamente não.

Outro fator importante é o *tempo e o espaço da narração*, o que poderia se denominar *cronotopo da narração*, isto é, os diferentes tempos e lugares em que justamente foram escritos os romances de Autran. Quem era o romancista Autran na época e no lugar em que escreveu cada um dos seus romances? Qual o projeto e estatuto literário que ele pensava fazer e qual acabou sendo construído? Que recursos narrativos foram utilizados em cada romance e que evoluíram? Será que ele usaria os mesmos em épocas diferentes? Esta análise *cronotópica* dá vazão, por exemplo, a se observar a distância entre o momento e o lugar em que os acontecimentos dos romances são narrados e a ocasião em que teriam de fato ocorrido dentro do tempo e espaço representado no mundo ficcional das obras. De forma mais clara, esse exercício será feito adiante, mas, para entender o conceito, peguemos, por exemplo, o livro *Um cavaleiro de antigamente*, publicado em 1992, no Rio de Janeiro, por Autran Dourado. O livro se passa nas Minas Gerais do século XIX, e as perguntas a se fazer são: como a época e o lugar em que Autran se encontrava influenciaram na narração de *Um cavaleiro de antigamente*, romance que se passa em outra época e representa outro lugar? E como o leitor da época da publicação do romance, com suas vivências naquele momento e lugar, pode ser diferente do leitor gerações depois dessa publicação? Ou seja, de uma forma geral, como é possível se observar esse caleidoscópio de tempos e lugares que são suscitados através do *cronotopo da narração* de cada romance? Com as ideias de Bakhtin e a experiência de Autran em estar sempre nessa tônica de transformação dos tempos e espaços de suas obras, é simples responder: por meio do entendimento de que a obra e o seu *cronotopo* são profundamente dialógicos, estão em constante processo de fricção, transgressão e centrifugação entre o *mundo e o tempo representantes* e o *mundo e o tempo representados*.

Ademais, o que ainda pode-se discutir é o *tempo e o espaço da leitura*, isto é, o papel *cronotópico* do autor-contemplador, do ouvinte-leitor. Esse lugar, daquele que experiencia a obra criada, poucas vezes foi discutido na teoria da literatura antes de Mikhail Bakhtin e de todos aqueles que adentraram à Teoria da Recepção, haja vista por meio de Hans Robert Jauss e seus colegas. O papel do autor-contemplador, principalmente para Bakhtin, dentro da experiência romanesca, é o do olhar de cada tempo e espaço da polifonia interpretativa da obra, pois a leitura e vivência desta em momentos e lugares diversos, influenciadas pelas questões psicológicas, estilísticas, sociológicas, estruturais, geracionais, culturais, filosóficas e tantas outras, também fazem parte da arquitetura do romance, influenciam na sua repercussão como objeto de análise artística e histórico-cultural.

No que concerne ao tempo e ao espaço, a obra de Autran Dourado é um rico objeto de análise. O estatuto literário do romancista se pauta fortemente na representação de uma memória da decadência<sup>39</sup> e na concentração de um *lugar-comum*, que são as Minas Gerais. As Minas Gerais de Autran são seu *cronotopo* maior, que perpassa a maior parte de toda a sua obra, e que se confirma por meio dos seus *cronotopos* menores, haja vista a cidade fictícia de Duas Pontes, o interior sertanejo ou a antiga Belo Horizonte. Dentro do jogo do *tempo* e do *mundo representado* e do *tempo* e do *mundo representante*, Autran afirma em entrevista:

O que estou tentando fazer nesses livros é me servir do real mineiro para compor um outro real. Um real que muda, de tal maneira que eu não sei mais se ele existe, se ele existiu alguma vez. [...] Escrevo para entender a loucura humana em geral e a loucura em particular que é Minas Gerais. O que me interessa não é Minas inteiramente, mas a sua decadência. [...] Há duas Minas, duas vertentes... (DOURADO *apud* SOUZA, 1996a, p. 32-33).

Quando ele diz que “há duas Minas, duas vertentes”, é importante ressaltar que entre *o tempo e o espaço da narrativa* e *o tempo e o espaço da narração* há um diálogo entre duas realidades: a realidade do narrado e a realidade da narração: desta última ele se serve para criar a primeira. Assim, o *cronotopo* das Minas Gerais de Autran em uma época antiga e decadente é a premissa principal de onde se origina toda a carpintaria das suas obras, pois seus personagens, narradores e seus próprios discursos dependem dele para se organizarem. A esse *cronotopo* específico e de maior abrangência ele chama de *lugar-comum*, pois as Minas Gerais representadas por Autran são a do manejo comum de uma memória e de uma atmosfera que no inconsciente coletivo possuímos dela: as Minas tradicionais, com a vida interiorana, com os valores rígidos, moralistas e religiosos e suas contradições barrocas, com a língua típica e a mitologia latente. Diante disso, ele diz que na sua obra romanesca o que procura é:

[...] entender a nossa barroca alma mineira (costumo dizer que o nosso concílio é o de Trento, não o Vaticano II), o nosso linguajar arcaico resultante do regime colonialista com que Portugal tratou as Minas, o claro-escuro antitético mineiro, as nossas contradições e proximidade, as mil e uma Minas. (DOURADO, 2000c, p. 52-53).

Quando comparado à Guimarães Rosa, no tocante à representação dos tempos antigos e míticos das Minas Gerais, ele explica:

---

<sup>39</sup> Com isso, mais uma vez se observa a simbologia da morte e da ruína em Autran Dourado: objeto estético constante da sua obra.

O que temos em comum, Rosa e eu, é o nosso chão de Minas. Em mim a alma barroca e torturada, o negrume arcádico e inconfidente das Minas. Em Rosa o aberto dos gerais, o cerrado livre e descampado (os pássaros, os bandos de maitacas e papagaios passando no céu), o cerrado livre e solto que vai dar em Brasília: a claridade, o azul mais azulado que há, de tão líquido. (DOURADO, 2000c, p. 54).

E Eneida Maria de Souza, no livro *Autran Dourado*, ratifica:

A invenção ficcional das Minas de Autran Dourado irá se pautar pelo descompasso entre realidade e ficção, o que lhe confere um estatuto trágico e a distingue do caráter épico e fabuloso do universo rosiano. Quixotescas e bovarianas, leitoras de romance de folhetim ou de poemas patrióticos, as personagens autranianas mantêm um pacto terrível com a solidão e o fracasso. (SOUZA, 1996a, p. 21).

Com este excerto, dá-se para notar o *lugar-comum* que Autran elegeu para criar suas obras. Não é o *lugar-comum* de Guimarães Rosa, como ele diz, ou mesmo de um Fernando Sabino, por exemplo, mas sim uma Minas decadente, referenciada por uma sociedade pré-capitalista brasileira marcada pela vida interiorana, pelas áreas interdidas, pelos obstáculos ao conhecimento, coberta de relações violentas disfarçadas em ternura. E é desse lugar que sai toda a crítica de Autran ao purismo e ao academicismo, ao dizer que o bem escrever mineiro, sua disciplina autoritária e o culto ao superego, tão tradicionais da época colonial à sua época, residem numa repressão de origem sexual, que evoca toda essa atmosfera da consciência e da forma de ser do mineiro romanceado por ele (DOURADO *apud* SOUZA, 1996a, p. 52).

O *lugar-comum* de Autran então suscita uma análise profunda do ser mineiro, em tempo e espaço marcantes, na busca de ativar um *cronotopo* simples, fora de uma linguagem puramente formal e destituída do arcabouço cultural e real da Minas vivenciada também pelo autor. Assim, entre *tempo e mundo representantes* e *tempo e mundo representados* há dialogismo, há conversa não de iguais, mas de complementares. Sobre isso nos fala o pesquisador Fábio Lucas:

O que se observa é que a ordem do mundo que Autran Dourado busca restaurar está em ruína, com seus valores em erosão. Na verdade, os valores 'autênticos' estão subentendidos: fazem parte da consciência do autor e da consciência do leitor. As individualidades que ele apresenta em profundidade realçam uma realidade inaceitável. Assim, mesmo a dessocialização da narrativa conduz, por efeito inverso, à sociedade. Acentue-se que, em geral, as suas personagens se recusam a agir sobre o mundo. Mas a ação fatal as submete. Em Autran Dourado, a tarefa do romancista consiste em reordenar o vivido, organizando um sistema de mitos por via de símbolos literários. A narrativa deixa de ser um espelho de fantasias gratuitas; torna-se um objeto estético, mas não apenas e tão-somente isso. (LUCAS, 1983, p. 41).

É importante também ressaltar que este *lugar-comum* do qual se imbuí Autran na sua carpintaria romanesca, para ele, não poderia ser reduzido a uma simples marca de

regionalismo. Autran volta à Guimarães Rosa e se compara, dizendo que os críticos e leitores que porventura chegaram a analisar as obras de ambos por esse viés caíram incautos em um conto-do-vigário (DOURADO, 2000c, p. 53). Tanto as Minas de Rosa quanto as de Autran não se furtam a representar fidedigna e jornalisticamente a realidade da vida mineira sob um ponto de vista puramente geográfico, mas sim potencialmente literário, proporcionado por uma arquitetônica dialógica que mescla o *tempo e o mundo representante* e o *tempo e o mundo representado*. Tão reais quanto imaginárias, as Minas de Autran Dourado se baseiam em um *lugar-comum*, que é o lugar conhecido na mente de um povo, de uma cultura e até mesmo na fantasia de um povo e na fantasia de uma cultura. A concentração espacial de um determinado lugar e de uma determinada época não significa obrigatoriamente a ruptura com o universal – afirma Donald Schüler, em *Teoria do romance* (1989, p. 71) –, e, destarte, o que importa é que o tempo e o espaço se façam textuais, e isso ocorre quando os nomes de lugares, objetos e pessoas e as determinações ou não dos tempos em que estão esses componentes se desprendem dos seus referentes (quando há, porventura, referentes) e se constituem significantes no universo romanesco.

Ainda sobre este *lugar-comum* que reflete também o universal, afirma Edwin Muir:

É um lugar-comum a existência de dois elementos numa obra de arte: um universal e outro particular. O artista começa por descrever o particular e apenas este; o universal não é expresso direto e imediatamente; foi levado a nascer com o particular, mas não sabemos como. O que queremos dizer, porém com o universal? Certas artes parecem ter validade apenas numa dimensão, como a escultura e a pintura no espaço e a música no tempo. A arte plástica se torna ‘literária’ e perde algo de sua força característica quando tenta veicular as realidades do tempo; a música, de igual modo, perde alguma coisa quando se desvia de seu puro movimento temporal. Ambas estas artes são mais puras do que o romance, que é a mais complexa e amorfa de todas as suas divisões. Contudo, a ficção em prosa é uma arte e só é uma arte por virtude de sua universalidade possessiva; e as leis universalizantes, governando outras formas, devem governa-la também. A operação desta leis não pode ser perceptível tão de imediato no romance, mas sua autoridade é decisiva. (MUIR, 1975, p. 52).

Dessa maneira, mesmo que o objeto estético mais pulsante na obra de Autran Dourado seja o *cronotopo* do passado das Minas Gerais – sua gradual decadência e os efeitos sociais, políticos, psicológicos, culturais, filosóficos e mitológicos dela –, ainda se trata de uma Minas que é real e que é comum dentro do texto, dentro do romance, que conversa com a memória deste povo, lugar e história de forma matreira e irônica, como que um comprometimento descompromissado: o real imaginário. E isso ocorre de forma tão marcante que o passado retratado muitas vezes nos romances de Autran não tem indicativo do tempo exterior, não há necessariamente marcas de anos específicos das ações, porque “todo o clima da narrativa

remete a um pretérito brumoso onde personagens, acontecimentos, costumes e ambientes parecem emergir dos princípios longínquos de uma era perdida” (LEPECKI, 1976, p. 100): uma criação do remoto pela ausência (ou extrema parcimônia) de indicações sobre o tempo Histórico.

Dessa forma, em Autran Dourado, qualquer vivência espacial corresponde a uma vivência temporal, feita sobretudo da constante passagem em vários níveis do passado. Os personagens de Autran são *Homo viator*<sup>40</sup>, viajantes do tempo, pois qualquer análise espacial que se faça deles inevitavelmente irá recair em uma análise do tempo. Isto é, por exemplo, quando o personagem João da Fonseca Nogueira aparece na obra, ele aparece dotado de um corpo que viaja pelo passado imaginário das Minas Gerais, baseado numa realidade do *lugar-comum* criado e refletido pelo autor Autran, e esse passado é elaborado por meio do lugar onde ele está, seja na pequena cidade fictícia de Duas Pontes, seja pela Belo Horizonte do início do século XX, seja no bar ou no puteiro onde se encontra João. Assim, passado e lugar se tornam indissociáveis, portanto cronotópicos genuinamente, em Autran Dourado, dialógicos e multiperspectivados, influenciados pelas forças centrípetas e centrífugas que perpassam a obra, transgredientes e heterodiscursivos nas vozes de personagens, narradores e autor.

Para além dos variados passados, registram-se algumas incursões em tipos especiais de futuro. Finalmente, formas do presente complementam as vivências temporais dos agentes. Dentro deste quadro, é indiscutível a supervalorização do passado: a maior parte dos textos incide em retrospecções. É o culto do remoto que justifica a minimização do presente e do futuro, mesmo porque nestes residirá, fatalmente, uma atualização do *exemplar*. Presente e futuro, quando surgem, impregnam-se de valor de passado: no clima da narrativa nada se sente como *agora*, nem como *depois*, como momentos diferenciados e desvinculados do modelo. O presente do indicativo *absoluto* – indicador de ação praticada de fato *agora* – é pertença exclusiva de determinados narradores internos, reporta-se ao *discours*, em segmentos críticos, analíticos ou especulativos sobre a produção do texto e a atividade de narrar/escrever. (LEPECKI, 1976, p. 98).

Como confirmado pela citação de Maria Lúcia Lepecki, a dimensão temporal e espacial de Autran Dourado se dá no passado das Minas Gerais, e a vontade de embrenhar-se tão profundamente nestas Minas fictícias e brumosas está dialogicamente paralela ao conhecimento cultural e tradicional das Minas da “realidade”, do *lugar-comum* conhecido no imaginário do povo brasileiro e especificamente do próprio povo mineiro sobre si, e, ademais,

---

<sup>40</sup> Esta nomenclatura foi cunhada pela primeira vez pelo filósofo existencialista francês Gabriel Honore Marcel para designar “o homem em uma jornada”, em uma viagem evolutiva de mudanças de si mesmo, influenciado tanto pelas suas questões internas quanto pelas forças externas, haja vista sociológicas e culturais.

conhecido e representado pela própria literatura mineira. A obsessão por Minas Gerais talvez não seja bairrismo de escritor, mas caminho de encontro com o universal, como já foi dito. Consoante a isso, diz o personagem João da Fonseca Nogueira (que é e não é ao mesmo tempo Autran Dourado): “Quero me encharcar de Minas, entender a nossa terra. É duro pra burro entender Minas, a gente carece de amor primeiro. Somos um país singular no Brasil, tudo que dizem da gente é verdade e é mentira” (DOURADO, 2000d, p. 223).

Encharcando-se de Minas, Autran alcança uma dimensão mítica do espaço, e por ser mítica abrange justamente o tempo passado, o tempo original, o tempo do princípio mineiro e sua paulatina degradação e decadência, refletida nos valores e nos comportamentos sociais. Mas ao se falar em Minas Gerais, o termo se remete a um espaço geograficamente identificado ou a uma ambientação conotativamente representada dentro de um simbolismo? Ambos podem ser considerados, e é justamente sobre isso que nos explica Osman Lins no ensaio *Lima Barreto e o espaço romanesco* (1976).

Para Osman, é preciso distinguir *espaço* de *ambientação*, entendendo-se *ambientação* como “o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado ambiente” (LINS, 1976, p. 77), enquanto o *espaço* é o denotado, patente e explícito dentro da realidade da narrativa. Isto é, a *ambientação* é criada pela aferição do espaço, para o qual o autor e narrador, dentro da obra, leva a sua experiência de mundo, transparecendo seus valores, discursos e expressões. Dessa forma, é exigido do leitor perspicácia e familiaridade com a literatura para que o espaço puro e simples seja visto dentro de um quadro mais complexo de significados que geram a *ambientação*. Daí se observa mais um dialogismo – reportando-se a Mikhail Bakhtin –, pois o espaço depende da *ambientação* dentro da narrativa para ter significado de objeto estético dentro da obra, e vice-versa. As Minas Gerais de Autran são o espaço motriz da temporalidade em que vivem as personagens, mas são as diferentes Minas Gerais sob o olhar das personagens, do narrador e do autor (com sua vontade de representar o *lugar-comum*) que suscitam a *ambientação* dentro das obras.

É importante deixar claro que não pretendemos nesta tese trocar o termo “espaço” por “ambientação”, dentro do conceito de *cronotopo*, mas é inadmissível que – tendo conhecimento desta ideia cunhada por Osman Lins e percebendo sua validade dentro da experiência dialógica inerente ao conceito de *cronotopo* – não pensemos em “espaço” agora como um aspecto cronotópico imbuído de “ambientação”. Isto é, o “espaço” dentro do dialogismo do *cronotopo* se torna a “ambientação” de que fala Osman, pois ele é tanto dotado e dependente da patente explícita e denotativamente geográfica do lugar no seu tempo

representado e representante quanto do simbolismo subjacente e conotativamente criado pela atmosfera da narrativa.

Sobre esse dialogismo necessário dentro do espaço, que o liga ao tempo, e que por si só já é a ambientação, a obra de Autran Dourado é completamente adequada para mostrar o passado de uma Minas Gerais que está na História e na memória, mas também na imaginação e ficção da ópera narrativa. Por isso, segundo Osman Lins:

O escritor não pode pretender abalar com seus escritos as sólidas posições da insensatez, da força, da maldade – mas também não pode ignorá-las, não pode submeter sua obra às injúrias do tempo –, mas também não pode tender a agir como um ser fora do tempo. Existe, com o escritor, um homem, as duas realidades coexistem e não são dissociáveis; os livros de um hão de refletir as preocupações do outro. (LINS, 1974, p. 218).

A forma como Autran Dourado projeta, com sua sensibilidade e estatuto de representação do *lugar-comum*, o território mineiro é estilizando-o em diversos fragmentos narrativos, carregados de heterodiscursividade e polifonia por meio de seus diferentes personagens e narradores, que, como sublimação, se tornam verdadeiros mitos, pois o autor agrega às reminiscências dos fatos da narrativa o encantamento da invenção. A fantasia, se torna, assim, na obra de Autran, uma grande força motriz que procura dar sentido aos vários episódios profundos da vida e da ação das personagens. Estas são recolhidas para serem metaforizadas com mitos de outras épocas, de civilizações e mitologias antigas e, deste modo, o universo particular se espalha e atinge o seio social, como uma metonímia que faz das Minas Gerais a *ambientação* do mundo.

A questão do mito é marca registrada em toda a obra romanesca de Autran Dourado, como construção da personalidade das personagens e do enredo construído em torno da obra. Sobre isso falamos, por exemplo, no segundo capítulo desta tese, na análise da obra *Os sinos da agonia*. Retomamos aqui para demonstrar o quão forte também é a carga do mito dentro da arquitetônica *cronotópica* de Autran, pois o projeto constante que sua obra possui de remontar o passado decadente mineiro, usando como artifício a dimensão mítica nas narrativas, assente com a configuração de tempo e espaço como indissociáveis. Deste modo, as Minas Gerais de Autran não são apenas configuração de um *tempo e espaço representante* e de um *tempo e espaço representado*, são primacialmente míticas, e o mito por si só já é potencialmente *cronotópico*, porque anda e conversa dentro de vários tempos e lugares intrinsecamente influenciáveis entre si.

Entre Mytos e Logos se faz a história. Quando se pensa que é o segundo que triunfa, estamos em pleno domínio do primeiro, de onde é duro sair. Fechar todas as portas ao mito é inútil, senão mesmo impossível. A não ser que se emudeça o espírito humano, que se manifesta através de formas simbólicas – mito, linguagem, arte. Dessas formas, o mito é a que mais facilmente encontra caminho. Se se lhe fecha a porta, ali está a janela. Acaba sempre achando uma fresta por onde penetrar. Ao contrário, aprisionado, o mito descobre uma saída – outro mito. [...] Arte e mito se completam. Deles se exige beleza e força, emoção, nunca verdade; a verdade é território de Logos. Toma-se Logos aqui não no sentido heraclitiano. O inconsciente une e dissolve mito e arte. Recusar-se à forma criadora do inconsciente é jamais ver a ‘verdade’ do mito, o sentido da arte. (DOURADO, 1982, p. 32).

Estamos certos, portanto, de que o estatuto literário de Autran Dourado faz uso de um grande tempo e de um grande espaço que são o passado das Minas Gerais, e que essa Minas é mítica, é real e imaginária ao mesmo tempo, é dialogizante, transgrediente e, dentro disso, se reporta a um *lugar-comum*. Mas essa é a dimensão macroestrutural da arquitetura *cronotópica* em Autran, é necessário e com maior profundidade se observar a dimensão microestrutural, isto é, os *cronotopos* específicos e menores com os quais trabalha o autor.

Agudamente barroco, Autran suscita na carpintaria das suas obras a constante oposição entre tempos e espaços, não só porque, como já observado, o seu futuro e presente sempre são indicativos do passado e porque as diferentes Minas Gerais representadas são sempre referentes a uma Minas mítica que mescla o real e o imaginário, mas principalmente pelo motivo de em diferentes planos a contradição estar entre os *cronotopos* que remetem ao sagrado e os que remetem ao profano. Segundo Maria Lúcia Lepecki, em *Autran Dourado* (1976), as oposições desses tempos e espaços estão vinculadas à problemática da busca de integrar à vivência do homem religioso, no seu caráter absoluto, moralista e transcendente, o real suscetível do “mundo de baixo”, carnal, pecaminoso; e dentro dessa busca o que se vê são personagens em constante ruína, angústia, agonia e solidão (LEPECKI, 1976, p. 66). E essa busca, que se transmuta em uma verdadeira viagem do *Homo viator*, provoca uma multiplicidade de tempos e lugares dentro da consciência principalmente das personagens, pois estas passam pela profunda náusea de guerrear com um pensamento que dá qualidades e efeitos ao tempo e lugar onde está, ao tempo e lugar onde esteve e ao tempo e lugar onde desejaria estar, a ponto de muitas vezes esquizofrenicamente confundi-los, misturá-los e relacioná-los.

Em *Questões de Literatura e de Estética* (2014), Mikhail Bakhtin nos explica justamente sobre essas incorporações dos *cronotopos* uns com os outros, afirmando que ao realizarem essa façanha passam a coexistirem, entrelaçarem-se, permutarem, confrontarem-se e se oporem ou se encontrarem; e essas inter-relações os fazem ter um caráter dialógico não somente dentro da obra mas também fora dela, porque implica no ingresso no mundo do autor

e do leitor (BAKHTIN, 2014, p. 357). Isto é, a oposição cronotópica entre o sagrado e o profano em Autran Dourado não é como algo fechado e incrustado em sua obra por si só e por ela mesma, é influência de todo um percurso de construção da narrativa e das personalidades das personagens em base na vivência de um *lugar-comum* do passado de uma Minas Gerais representada e representante de variados tempos e lugares seus, por meio de um olhar histórico, mítico, social, literário, advindos do narrador, do autor e do leitor.

Para Maria Lúcia Lepecki, a distribuição desses espaços e tempos dentro do sagrado e do profano podem ser categorizadas, por exemplo, pelos binômios de *aberto x fechado*, de *aqui x além*, de *superficial x profundo* e de *possível x impossível*, levando em consideração que *aberto*, *aqui*, *superficial* e *possível* estaria no nível da vivência do profano, e *fechado*, *além*, *profundo* e *impossível* no nível do sagrado. Mas, dependendo da personagem e do momento da narrativa, tanto o primeiro quanto o segundo grupo podem se alternar e, desta forma, o mesmo lugar e tempo geográfico e cronológico, psicológico ou imaginado, que um agente sente como profano pode ser sentido por outro agente como sagrado, de acordo com as várias vozes e discursos suscitados no texto (LEPECKI, 1976, p. 66-67).

Peguemos como exemplo o *cronotopo* da “Casa da Ponte”, em *O risco do bordado*, local onde trabalham as prostitutas da cidade de Duas Pontes: este mesmo espaço se encontra no imaginário e na memória das diferentes personagens do romance de forma profana e sagrada. Para o João da Fonseca Nogueira, protagonista, quando moleque, a Casa da Ponte é o *fechado* (o velado), o *além* (o mistério), o *profundo* (o difícil de saber como é), o *impossível* (o impenetrável por ele), por isso, o sagrado; em contrapartida, para o João já adulto, que retorna à cidade e se depara com o quanto seu olhar se torna destoante ao de quando criança, a Casa da Ponte é o *aberto* (o conhecido), o *aqui* (o comum), o *superficial* (o simples e cotidiano), o *possível* (o já penetrado), isto é, o profano.

Nessa orientação de percebermos os *cronotopos* nos romances de Autran Dourado dentro das significações de aberto, fechado, aqui, além, superficial, profundo, possível e impossível, dentre outras, é mister observar quais objetos *cronotópicos* especificamente mais rodeiam o objeto estético das obras. Ao se fazer uma perscruta diante da leitura dos romances, nos deparamos reticamente: com as *voçorocas*, com as *salas de visita*, com os *palácios do Governo*, com a *cidade de interior*, com a *cidade grande*, com a *igreja*, com o *cemitério*, com o *puteiro* ou a chamada *casa da luz vermelha*, com a *casa*, com a *fazenda*, com o *quarto*, com a *janela* e com o *relógio*. Há outros que poderíamos elencar, mas provavelmente estes são os mais significativos dentro da arquitetura dos romances do autor.

De antemão, a lista acima parece representar apenas espaços específicos usados como instrumento de descrição dos lugares onde as personagens agem e pensam dentro da narrativa, mas vão muito além, porque dialogicamente estão embutidos em uma atmosfera também temporal que repercute em um eixo temático e figurativo da imagem-demonstração dos acontecimentos do enredo. Justamente essa condensação e concretização temporal dos índices que os espaços suscitam é que constrói o caráter imagístico do *cronotopo*, e, a partir dele, importantes significados emergem.

Peguemos cada um dos *cronotopos* relacionados acima:

- a) *Voçorocas*: este *cronotopo* aparece regularmente na obra de Autran Dourado, em vários romances, e é, segundo o próprio Autran, uma marca figurativa de representação da decadência das Minas Gerais e da ruína da vida das personagens. As voçorocas são erosões geográficas que ocorrem no solo por conta do escoamento de águas pluviais, e nos romances sempre aparecem na consciência ou na visão exterior física das personagens quando estas refletem sobre suas angústias e depressões mais profundas ou sobre a situação calamitosa do governo e do Estado. “As voçorocas ameaçavam devorar tudo” (DOURADO, 2000d, p. 20). Desta maneira, o espaço topográfico da voçoroca remete ao tempo na vida e história da personagem e da política.

Coisa do diabo, as goelas da voçoroca, como um castigo, comendo a cidade que nem ferida braba. Não se assuste, tem perigo não, disse, elas estão indo pra banda de lá, o rumo delas é outro, da banda de cá já parou. Eu nunca penso nestas coisas, convém não. O menino ali é que tem cisma, medo de menino. Olha, quando ele vem na cidade sozinho, de cavalo, quando passa por aqui, pega um galope que só vendo, me disseram. Mas o senhor não é menino, não era pra se espantar deste jeito. (DOURADO, 1999a, p. 77).

- b) *Salas de Visita*: sobre este cronotopo, Mikhail Bakhtin relata que sua figuração demonstra a intersecção entre o social e o pessoal, entre o histórico e o biográfico, entre o político e o privado (BAKHTIN, 2014, p. 352), e nos romances de Autran não se faz diferente. Todas as vezes que, dentro do enredo, há uma cena que se passa em uma sala de visita, as personagens entram em um embate quase que irresoluto entre a verdade do que são e a aparência; o cômodo ocasiona a repercussão de uma outra persona das próprias personagens, e, deste modo, o narrador se percebe no lugar de representar esse embuste para o leitor, porque o que é pessoal, biográfico e privado perde lugar para o que é social, histórico e político, e, assim, ocorre a farsa, a qual, na maioria das vezes, acaba em problema e ruína. O *topos* específico da casa como sendo a sala de visita vira o centro

temporal da história e da máscara social, na performance de um costume e de uma tradição social e cultural.

Ao contrário do que tinha imaginado, não precisou bater na porta nem se fazer anunciar. As portas estavam abertas, a casa toda iluminada, gente aos magotes falando baixinho na sala de visitas [...] Pela quantidade de visitas, tio Maximino devia ser muito estimado em São Mateus, pessoa importante. (DOURADO, 1999b, p. 49).

- c) *Palácios do Governo*: os palácios do governo, seja da época do Império ou da República, aparecem na obra de Autran Dourado como o lugar das tramas políticas, em que as personagens ligadas ao poder revelam suas artimanhas e planos sobre o povo e, no fim das contas, sobre si mesmas. Esse *cronotopo*, por conseguinte, está fortemente ligado ao espaço da política social em detrimento da política e personalidade pessoal das personagens, ao seu tempo e experiência própria, e aos tempos imperiais e republicanos em que vivia a sociedade brasileira. Marcadamente dialógico, o *cronotopo* do palácio do Governo é o lugar do tempo passado, da corrupção e da ruína não somente do povo mas da própria vida pessoal das personagens. A transgrediência desse espaço-tempo se dá também para além do romance, e ao mesmo tempo fonte de influência para sua criação, pelo fato de Autran Dourado ter trabalhado em vida no gabinete da presidência da Era JK.

Do alto da escadaria João viu Saturniano de Brito chegar. Era o primeiro cacique a subir as escadarias do palácio para a reunião dos grandes chefes do velo partido conservador. Vinha eufórico, uma euforia um tanto artificial, com que sempre procurava esconder a ansiedade. Cumprimentava à esquerda e à direita, ria sacudindo a mão para os populares que o saudavam, como se estivesse num palanque de comício. Por fora era toda alegria, o riso de menino levado nos largos olhos, o grande farsante, o político matreiro e felino. (DOURADO, 2000a, p. 10).

- d) *Cidade de interior*: a cidade pequena e de interior é um *cronotopo* importantíssimo dentro da obra de Autran, por marcar a maior parte de todas as histórias de suas personagens. A cidade fictícia de Duas Pontes é a conexão maior existente entre todos os seus romances, pois a maioria deles se passa neste lugar ficcional (porém literariamente real). Duas Pontes é a Minas Gerais dos tempos e costumes antigos, em que as mais variadas personagens são miticamente trabalhadas dentro da obra, onde os acontecimentos mais misteriosos e excêntricos podem acontecer, suscitando a reflexão de complexas e inacabadas personalidades. Deste modo, o *cronotopo* da *cidade de interior* em Autran é o seu *lugar-comum*, de onde procede a maior figuração do ser humano em um espaço-tempo profundo e caleidoscópico, onde o mito mostra-esconde seu dialogismo mágico.

Era de ver a boca cheia com que ele dizia os nomes das cidades da Europa. João depois ia olhar no atlas para ver onde é que ficavam aquelas cidades, e media a distância que as separava de Duas Pontes, que nem constava do mapa. Que vidão a de tio Zózimo, ele ia conhecer o mundo! Tio Zózimo devia era ser dono de um circo fantástico. E o menino, de dia de olhos arregalados em bruma ou em sonho, viajava com ele. (DOURADO, 1999b, p. 98).

- e) *Cidade grande*: pelo fato de a obra de Autran se passar nas Minas Gerais, a *cidade grande* é quase sempre representada pela capital Belo Horizonte ou por Ouro Preto (que aparece, dependendo da época em que se passa o romance, como sendo a Vila Rica da época do Império), significando o lugar para onde as personagens vão ao saírem da cidade pequena de interior, geralmente para estudar ou mudar de vida. A *cidade grande*, dessa forma, se torna o *cronotopo* do mundo novo, da revolução, da fuga, das descobertas, da maturidade ou da perda da ingenuidade, e isso a faz ser fortemente marcada pela viagem, pelo caminho, outros *cronotopos* relacionados por Mikhail Bakhtin como a representação da ruptura com o passado. Infelizmente, em Autran, a maioria das personagens, destinadas à ruína, não permanecem na cidade grande, e voltam ao lugar de onde nasceram sem conseguirem grandes transformações na vida.

Ainda que mal lhe pergunte, de onde o senhor é? disse o chofer. Sou de um lugar perdido nos cafundós de Minas, disse João. Duas Pontes. Nunca ouvi falar, disse o chofer. É a primeira vez que vem a Belo Horizonte? Disse o chofer. É, disse João, venho completar meus estudos, pra estudar Direito.

João olhava admirado o longo viaduto que lega a avenida Carandaí à rua da Bahia, Na frente, um bonde dificultava o tráfego. Carros e ônibus buzonavam impacientes. Era a primeira vez que ele via um bonde, uma invenção ótima, achou. As buzinas lhe feriam os ouvidos sensíveis, mas o encantavam. (DOURADO, 2000d, p. 62-63).

- f) *Igreja*: o *cronotopo* da igreja é quase clichê na obra de Autran Dourado em relação ao que ela representa na literatura brasileira, pois constitui o espaço da moralização e da farsa, em que as personagens mascaram suas hipocrisias e corrupções e se fazem de santos perante a sociedade. A *igreja* é o lugar de culto ao superego de que tanto Autran critica na cultura mineira, e, dessa forma, ela aparece nos seus romances com o propósito de dialogar com os tempos antigos, os costumes, os arrependimentos e embates internos das personagens, os quais sempre, no fim das contas, os levarão à morte, angústia e sofrimento.

Na igreja se sentava no primeiro banco, era dos primeiros a chegar. Respeitavam o seu lugar, era como se fosse mais uma propriedade dele. Se lhe perguntavam a razão da escolha, ele dizia é pra sentir o cheiro bom do incenso, que me traz de volta um pedaço muito feliz da minha vida, quando eu menino ajudava missa. Aquele era capaz de ser o seu lado melhor: ele nunca deixou se perder de todo nele, se viu depois, um certo sentimento mágico e poético da vida. (DOURADO, 1992, p. 20).

- g) *Cemitério*: o *cronotopo* do cemitério é uma constante nos romances de Autran Dourado, pois remete-se à consequência final de suas personagens e histórias, que ou morrem ou refletem a ruína de suas vidas nas lápides dos que outrora foram seus parentes, conhecidos e até figuras importantes da cidade onde vivem. O espaço fúnebre e nefasto do cemitério se torna a figuração irremediável do tempo da vida das personagens e, mais do que qualquer outro, ele por si só espelha os lugares do tempo passado e do futuro inevitável. O *cronotopo* do cemitério, então, é conotativamente um dos mais fortes espaços de reflexão sobre o tempo, é dialógico por natureza.

Luzia desde sempre morou na ilha. Nascera ali em Boa Vista, ali dera a luz ao filho Fortunato e ali mesmo pretendia morrer; para ser enterrada numa cova rasa do Cemitério da praia, o mar ressonando de noite junto ao seu corpo enorme, sobre ela, enchando a terra de ruídos, embalando os mortos, como ela ninava e embalava os meninos quase dormindo. (DOURADO, 1990, p. 16).

- h) *Puteiro ou casa da luz vermelha*: o *cronotopo* do *puteiro*, *prostíbulo* ou *casa da luz vermelha* é, na obra de Autran Dourado, o lugar do desejo, da imaginação e o lugar onde as máscaras das personagens mais moralistas caem. Este espaço se encontra na memória e pensamentos curiosos da criança, está no imaginário dito pecaminoso de quem sente a necessidade de socialmente se mostrar correto e santo mas tem vontade de cair na esbórnia. A figura das putas demarca uma figuração indispensável da obra de Autran Dourado, justamente para revelar a contraversão do comportamento superegoico mineiro que ele tanto critica. O *puteiro* é sempre lembrado pelos personagens adultos e velhos em Autran quando estes rememoram a infância e adolescência, então, por si só ele é o espaço do tempo da memória e é o espaço de toda uma discussão do moralismo ligados aos costumes e tradições antigas do homem real e literariamente mineiro.

A Casa da Ponte, o mundo fechado, o reino proibido. O casarão prenhe, as muitas janelas de dia sempre cerradas, o casarão prenhe de segredos, suspenso em sortilégio, as janelas acesas durante quase toda a noite – luzes vermelhas e azuladas – o casarão prenhe de segredos jamais revelados povoava feito uma girândola de muitas cores a insônia do menino. Não podia dormir, o coração miúdo se enchia de sobressaltos e medos. (DOURADO, 1999b, p. 9).

- i) *Casa*: a *casa* aparece nos romances de Autran Dourado como o lugar do refúgio e também como o lugar dos acontecimentos de toda uma trajetória de vida das personagens. É nela que se encontram as mais sintomáticas reminiscências, os mais profundos complexos psíquicos das histórias de vida e as mais traumáticas e marcantes experiências que demarcam a tragédia dos enredos. Haja vista a descrição dos sobrados, casarões, casas de

fazenda e casebres, em que as personagens vivem e ora refletem a memória plácida da ternura familiar disfarçada ora mostram a violência explícita dos comportamentos insanos de determinados membros. Enfim, o *cronotopo* da casa é mais um ligado à memória e às experiências travadas em toda uma vida das personagens centrais dos romances, e por isso, em sua própria natureza, o tempo é dialógico ao *topos*.

Ali naquela casa de muitas janelas de bandeiras coloridas vivia Rosalina. Casa de gente casta, segundo eles antigamente. Ainda conserva a imponência e o porte senhorial, o ar solarengo que o tempo de todo não comeu. As cores das janelas e da porta estão lavadas de velhas, o reboco caído em alguns trechos como grandes placas de ferida mostra mesmo as pedras e os tijolos e as taipas de sua carne e ossos, feitos para durar toda a vida; vidros quebrados nas vidraças, resultado do ataque da meninada nos dias de reinação, quando vinham provocar Rosalina. [...] O senhor atente depois para o velho sobrado com a memória, com o coração – imagine, mais do que com os olhos, os olhos são apenas o conduto, o olhar é que importa. Estique bem a vista, mire o casarão como num espelho, e procure ver do outro lado, no fundo do lago, mais além do além, no fim do tempo. Recue no tempo, nas calendas, a gente vai imaginando; chegue até o tempo do coronel Honório. (DOURADO, 1999a, p. 11).

- j) *Fazenda*: a *fazenda* é o lugar onde se rege o poder em tempos antigos e presentes, na obra de Autran Dourado. Nela, os grandes e ricos senhores revelam sua ira, brutalidade e vilania, fingem-se de bons maridos no início e depois traem suas esposas, mudam de comportamento com o passar dos tempos e caem na ruína da violência, advinda da revolta e das mágoas familiares. Diferentemente de um Guimarães Rosa, a fazenda, em Autran, não é o lugar do pasto belo e da natureza sadia – quando assim são representados logo caem na funesta complexidade da mente das personagens de constante ruína. O elo entre o espaço e o tempo se dá, dessa forma, na revelação sintomática de um lugar que traz lembranças de um passado que poderia ter sido bom e não foi, e mesmo quando foi bom não teve como se sustentar como tal.

Ela sentia falta da vida urbana. Aquele mato, aquele isolamento infeliz na Fazenda do Encantado a estavam matando. Não, ele não a deixaria ir, a não ser para sempre. Na idade do pai e na sua situação, não havia outro jeito senão continuar com o marido. O melhor seria ela iniciar uma ofensiva sutil e constante junto a ele, para se mudarem para Duas Pontes. 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, 1985, p. 117).

- k) *Quarto*: o *cronotopo* do quarto aparece na obra de Autran, assim como a *casa*, também como um refúgio, como um reduto, um lugar de sentir a saudade e se penitenciar com as tristezas que a vida proporcionou. Também ocorre de ser o espaço em que as verdades são

reveladas e as personagens deixam cair as máscaras da aparência, para, nessa tônica, revelarem o descrédito na vida e a complexidade de seu ser. O *quarto* passa a ser, deste modo, o lugar em que o tempo mostra as marcas da infelicidade, do medo, da impotência ou mesmo da veracidade.

No quarto, sentada na cama de mola, que se afundou rangendo ao peso do corpo, tão diferente do seu catre de tábuas, Biela fincou os cotovelos nos joelhos, apoiou o queixo nas mãos e ficou de olhos grudados no espelho de moldura em cima da cômoda. O espelho refletia uma figura encurvada, o rosto pálido e apático, uns olhos inexpressivos que pareciam não ver, afundados além da superfície polida. Na verdade, Biela não reparou sequer na figura que o espelho lhe mostrava. Voltava-se toda para um centro de força, para uma pequena semente nas sombras que se adensavam, para o oco no peito, para o miúdo coração desamparado. (DOURADO, 2000e, p. 27).

- l) *Janela*: a *janela* é o principal espaço da visão do tempo que passa. Em geral, as cenas em que as personagens aparecem na janela estão relacionadas às histórias, aos contos da cidade, aos tempos antigos e sua diferença em relação aos tempos atuais, às fofocas e ao disse-me-disse do povo. O *cronotopo* da janela é o lugar de abertura para a própria história da personagem, da cidade e da vida social.

E de todas janelas, a que nos interessava mais principalmente, a janela insone de seu Donga – nossa gávea e almenara. De onde a gente recebia e dava vida, a história, esta. [...] A janela baixa, seu Donga se debruçava esticando o pescoço para ver se vinha vindo alguém mais rico em visagens: para trazer ou levar alguma notícia, algum caso ou dito, milho ou fubá. (DOURADO, 2000b, p. 12).

- m) *Relógio*: a figura ou o tema do *relógio* é outra constante nos romances de Autran Dourado. Por si só o relógio como objeto e, portanto, espaço e lugar concreto ou abstrato, é marca significativa da temporalidade, não só como cronologia de horas e fatos, mas como caminho de existência e de memória e vivência das personagens e da própria narrativa. É *cronotopo* porque é espaço onde o tempo se conta para depois adquirir variadas significações. O *relógio* em Autran nunca é só objeto de tique-taque das horas, porquanto sempre constitui e revela a penumbra do passado e a decadência do futuro.

E vinha gente de longe ouvir o relógio-armário, regalar a vista (os mais ousados chegavam a tatear meio a medo, como se decifrassem uma escrita na pedra, com a ponta dos dedos, os arabescos dos motivos chineses), deliciar os ouvidos com a música prateada das pancadas finas, aquela música que mais tarde, quando o relógio parado, ia marcar as horas do nosso remorso. (DOURADO, 1999a, p. 28).

Esses *cronotopos* são facilmente encontrados na obra de Autran Dourado e possuem significações de grande importância dentro da arquitetura dos seus romances. Como relata Mikhail Bakhtin, os *cronotopos* são os centros organizadores dos principais acontecimentos temáticos do romance, pois são neles que os nós do enredo são feitos e desfeitos e são neles que o tempo adquire o caráter sensivelmente concreto, ganhando corpo e enchendo-se de sangue e vida (BAKHTIN, 2014, p. 355).

Dentro dessa tônica de perceber os *cronotopos* e sua força dialógica dentro do objeto estético nos romances de Autran, partimos para a análise de uma de suas obras mais renomadas e marcantes: *Ópera dos mortos*.

Publicado em 1967, *Ópera dos mortos* inicia uma trilogia dentro da obra de Autran Dourado chamada de “ópera do Brasil arcaico”, formada juntamente com os livros *Lucas Procópio* (1985) e *Um cavaleiro de antigamente* (1992). A trilogia retrata simbólica e miticamente a decadência das Minas Gerais, que o autor coloca como um dos principais estatutos da sua literatura, tecendo e trabalhando temas caros, como a solidão, a incomunicabilidade, a loucura e a morte. As três obras perpassam a história e a genealogia da família Honório Cota, por meio do avô Lucas Procópio Honório Cota (o qual é contada a história em *Lucas Procópio*), o filho João Capistrano Honório Cota (em *Um cavaleiro de antigamente*) e a neta Rosalina Honório Cota (em *Ópera dos mortos*). As personalidades e vidas de tais personagens representam, no fim das contas, uma visão fragmentada e em ruína da família patriarcal brasileira da época colonial até o início da República, por meio de um imaginário social das Minas Gerais que vai calhar nas narrativas e tragédias universais da literatura, uma vez que as particularidades próprias dos dramas pessoais de cada uma delas refratam na generalidade dos grandes temas da cultura ocidental.

O que Autran Dourado fez a cada publicação de um dos livros da trilogia foi voltar cada vez mais ao passado da história da família, mostrando como a célula desta e a sua neurótica estrutura determinaram conseqüentemente o comportamento também dramático e neurótico das personagens, assegurando à sua autoria uma liberdade na concepção de um texto movente e dialógico. Lucas Procópio, o avô, ilusoriamente tenta reunir a literatura à política de sua época e salvar Minas pela poesia, recitando publicamente *Vila Rica*, de Cláudio Manuel da Costa. João Capistrano, ensimesmado e depressivo, ao passar por uma série de desenganos e derrotas políticas, fecha-se solitariamente na casa construída pelo pai em Duas Pontes, transformando-a depois em um sobrado (a parte de baixo representando o pai e a de cima a si mesmo), com seus relógios, símbolos de um tempo estagnado e morto. E Rosalina, bipolar, fruto da pancadice do avô e da sisudez do pai, vive duas vidas, duas

personalidades, uma de dia e outra à noite, enclausurada pela herança espacial e psíquica deixada por seus antepassados.

Com *Ópera dos mortos*, Autran apresenta transgredientemente uma extensão da realidade, dissolvendo os valores normais de uma tradição (ou mesmo criticando-os) sem tentar criar valores novos e usando do fluxo de consciência para dissecar as personalidades múltiplas da trama. Rosalina (a senhora do sobrado, única que sobrou da família Honório Cota), Quiquina (a negra muda, empregada da casa desde tempos antigos), e Juca Passarinho (o andarilho que aparece em *Duas Pontes*, se torna ajudante no sobrado, e com quem Rosalina acaba tendo uma relação) são o centro de disseminação de um enredo definido e determinado, que se torna complexo pela revelação dos neuróticos comportamentos e pensamentos das personagens.

É interessante observar dentro do processo de ambientação da trama que a história do romance não é contada por um narrador onisciente qualquer, mas por um que se dirige ao interlocutor imaginário – isto é, o autor-contemplador é evocado faticamente no discurso – para mostrar os fatos da realidade apresentados de uma forma subjetiva, o que o faz não ser somente uma testemunha oculta de tudo o que acontece, mas também participante; e participante porque ele é, na verdade, a voz da cidade de Duas Pontes, que sentiu e viveu toda a história de Rosalina, Lucas Procópio, João Capistrano, Juca Passarinho e Quiquina; e a cidade, ou seja, a comunidade, sentiu e viveu toda a história destas personagens porque eles são também imagem e semelhança, dialógica e cultural, delas. O narrador, haja vista, a todo momento aparece rosianamente no texto pedindo a nós, leitores, que miremos e vejamos – “O senhor querendo saber, primeiro veja” (assim começa o romance) –, que reajamos assim ou assado diante dos fatos, o que corrobora a ideia de que ele é porta-voz do coro da população de Duas Pontes e deseja que sejamos também. *Ópera dos mortos* possui uma história, então, contada como imagem subjetiva da realidade de um narrador, mas este mesmo narrador é dialogicamente a imagem do coletivo, metonímia pura de uma cidade do interior onde todos sabem de todos, onde todos falam como todos, onde todos são todos, e esta mesma atitude narrativa convoca o leitor para ser parte dela. Duas Pontes, portanto, é o *cronotopo* magistral do romance – senão da maior parte da obra de Autran Dourado –, de onde se desencadearão vários outros: espaços múltiplos de tempos marcados pelo destino e pela memória, tempos diversos na mente e na fala das diversas personagens dentro de espaços dialógicos e dialogizantes.

O senhor atende depois para o velho sobrado com a memória, com o coração – imagine, mais do que com os olhos, os olhos são apenas o conduto, o olhar é que importa. Estique bem a vista, mire o casarão como num espelho, e procure ver do outro lado, no fundo do lago, mais além do além, no fim do tempo. Recue no tempo, nas calendas, a gente vai imaginando; chegue até o tempo do coronel Honório – João Capistrano Honório Cota, de nome e conhecimento geral na gente, homem cumpridor, de quem o senhor tanto quer saber, de quem já conhece a fama, de ouvido – de quem se falará mais adiante, nas terras dele, ou melhor, do pai – Lucas Procópio Honório Cota, homem de quem a gente se lembra por ouvir dizer, de passado escondido e muito tenebroso, coisas contadas em horas mortas, esfumado, já lenda-já-história, lembranças se azulando, paulista de torna-viagem das Minas, de longes sertões, quando o ouro secou para a desgraça geral. (DOURADO, 1999a, p. 11-12).

Como a maioria das obras de Autran Dourado, *Ópera dos mortos* é narrada no passado ou sobre o passado, mesmo quando o texto se encontra no presente ele está se remetendo ao passado. No excerto anterior dá para se observar que quando o narrador usa do imperativo afirmativo – por conseguinte, do presente –, isso nada mais é que um artifício para chamar nossa atenção e nos encaminhar para o passado, e para um passado contado no imperfeito do indicativo, como que história inventada, parlenda do povo, de certeza incerta, memória e mito carregados de imaginação. O trabalho com os espaços e com o tempo em Autran Dourado, construído por meio de uma narrativa quase sem diálogos, cheia de precipitações e fatos memoriais – que implica numa voz subjetiva e ao mesmo tempo dá coro ao povo –, avizinha-o das tragédias antigas. Por isso mesmo, chama-se “ópera”. Pelo seu espaço mítico (Duas Pontes), pelo seu tempo memorial (passado), *Ópera dos mortos* é uma tragédia, marcada pela força do destino, o destino da família Honório Cota, o destino das Minas Gerais, o destino da muda Quiquina e do vulnerável Juca Passarinho. Rosalina e Quiquina não têm como fugir do destino de passar a vida sem sentido dentro de uma casa que cheira constantemente ao passado, parada e morta. Juca Passarinho ainda tenta viver a vida dúbia, marcada entre se deixar ser influenciado pela vida dentro da casa, onde é empregado e amante da dona, ou em viver a liberdade da rua, da cidade; fatidicamente cai na tragédia e é tragado por Rosalina.

A história de Rosalina inevitavelmente se embrenha na história do pai e do avô: o sobrado e os relógios deixados por eles tornam-se os *cronotopos* mais importantes e marcantes de toda a trajetória de vida da moça dentro do romance. O sobrado, com seus dois pavimentos – o de baixo construído pelo avô Lucas Procópio (homem público e temido pela cidade) e o de cima, pelo pai João Capistrano (homem sério, moralista e sisudo) –, representa a própria personalidade de Rosalina, dúbia, duas-caras, barroca, complexa, puxando do avô as loucuras e impulsividades da carne, e, do pai, a revolta calada, o ódio passivo, a seriedade

cáustica e a frieza seca e recalcadamente insensível. Os relógios da casa – a maioria parada e um remanescente funcionando – possuem variados significados, seja o tempo dentro do sobrado e fora dele, seja a morte, a ruína, a transição, o passado e o presente.

No tempo de Lucas Procópio, a casa era de um só pavimento, ao jeito dele; pesada, amarrada ao chão, com as suas quatro janelas, no meio a porta grossa, rústica, alta. Como o coronel Honório Cota, seu filho, acrescentou a fortuna do pai, aumentou-lhe a fazenda, mudou-lhe o nome para Fazenda da Pedra Menina – homem sem a rudeza do pai, mais civilizado, vamos dizer assim, cuidando muito da sua aparência, do seu porte de senhor, do seu orgulho – assim fez ele com a casa; assobradou-a, pôs todo gosto no segundo pavimento. Se as vergas das janelas de baixo eram retas e pesadas, denunciando talvez o caráter duro, agreste, soturno, do velho Lucas Procópio, as das janelas de cima, sobrepostas nos vãos de baixo, eram adoçadas por uma leve curva, coroadas e enriquecidas de cornijas delicadas que acompanhavam a ondulação das vergas. (DOURADO, 1999a, p. 14).

E a casa rebocada e pronta, pintada de branco, as janelas azuis, vieram os enfeites feito aquelas pinhas de cristal colorido. [...] E veio aquele relógio-armário de tamanho e beleza inigualada, todo acharoadado de vermelho, com chinesices riscadas a ouro e em relevo – de onde, de quando ele foi buscar aquilo, a gente se perguntava ouvindo as pancadas finas, a repetição das notas de prata. [...] E vinha gente de longe ouvir o relógio-armário, regalar a vista (os mais ousados chegavam a tatear meio a medo, como se decifrassem uma escrita na pedra, com a ponta dos dedos, os arabescos dos motivos chineses), deliciar os ouvidos com a música prateada das pancadas finas, aquela música que mais tarde, quando o relógio parado, ia marcar as horas do nosso remorso. E veio a pêndula para a copa, mas a pêndula a gente conhecia muito, só que nenhuma assim tão bonita. Em tudo ele se esmerava, os meninos acompanhavam aquela movimentação toda numa gritaria incontida mesmo na presença do coronel Honório, feito fosse um circo que tivesse chegado na cidade. (*ibidem*, p. 28).

Reportando-se à ideia de *ambientação* de Osman Lins, a qual foi utilizada para darmos um significado mais dialógico e cronotópico para o espaço, observamos o sobrado – mediante a aferição dele como espaço cheio de memória, de valores fúnebres, de tempo morto e passado – como uma casa trágica, pesada e escura, porque a morte a habita, nela não há dinâmica e, assim, as personagens que nela vivem recusam-se também a viver no tempo cronológico, envolvidas por esse tempo interior que o espaço as sugestiona. Rosalina e Quiquina, principalmente, ditam a vida do presente de acordo com a vida do passado, de acordo com o casarão assobradado por uma ópera dos mortos da família Honório Cota; elas mesmas estão mortas.

Rosalina cria, de dia, flores de papel e de pano, para se entreter, para passar o tempo que nunca passa, flores sem natureza, sem vida, que remetem por si só a um tempo que não se degenera, o tempo do avô e do pai, o sobrado barroco, antigo e absoluto. As flores, o sobrado e até mesmo os vestidos de Rosalina são, ou se tornaram, à escolha dela, brancos, todos marcados pela neutralidade, pela pureza, pela virgindade; a virgindade que será tirada por

Juca Passarinho. Mas não há esperança, o destino já está escrito, marcado, fadado, a perda da virgindade de Rosalina a faz despertar somente a loucura que a degenerará mais rápido. A loucura que a faz ser branda de dia e selvagem à noite. Quiquina, no meio disso tudo, é a mudez, o silêncio que tudo vê, o relógio parado, aquela que ajudará a matar o filho de Rosalina e Juca Passarinho para manter o tempo morto, parado, para manter a reputação de pureza da sua senhora na cidade, para que não haja dinamismo e o trágico se valide. O sobrado, no fim das contas, é o *cronotopo* onde o trágico se legitima, o espaço que desvela o tempo do destino e da memória dos mortos, e dos mortos que em ópera anunciam sua perdição.

O *cronotopo* do sobrado em *Ópera dos mortos* é o elemento principal que nos faz entender a história do romance, porque é o espaço que a liga ao seu passado, à família morta, e a desliga da cidade, isola-a. O sobrado, na verdade, representa a própria Rosalina, como já dito, ela existe dentro da casa e por conta da casa, a casa e tudo que a representa existe em Rosalina. O narrador põe Rosalina muitas vezes na janela, aparece e desaparece como uma sombra. O *cronotopo* da janela é uma abertura da casa e pode representar a abertura da alma de Rosalina. Como seus aparecimentos esporádicos na janela, sua alma se abre e fecha, vive em dualidade, é uma de dia e outra à noite. Nesse binarismo, dentro dos binômios levantados por Maria Lúcia Lepecki, o sobrado é o sagrado para Rosalina *fechado, além, profundo e impossível*, mas um sagrado trágico, doentio; enquanto a janela é o profano, *aberto, aqui, superficial e possível*, mas um profano que dá vida, abre as possibilidades, as esperanças. Como em toda tragédia, os altos valores, o sagrado em sua sisudez e altivez acaba ganhando, mesmo que seja o motivo da loucura. A janela é efêmera na vida de Rosalina, é o espaço que não aceita a dinâmica do tempo futuro, porquanto só vive do passado. O sobrado é o claustro voluntário, a ruína, a queda, a soberba estéril, a fronteira definida entre ela e a sociedade. O sobrado é o cemitério onde Rosalina entrega todos os dias suas flores de pano e papel. “O sobrado era o túmulo, as voçorocas, as veredas sombrias” (DOURADO, 1999a, p. 121).

Entretanto, mesmo o sobrado representando essa fronteira de altos muros, que *a priori* a protegeria, o corpo de Rosalina entra em conflito, torna-se o verdadeiro campo de batalha entre o seu idealismo e moralismo e a sua sensualidade, o fogo da paixão irreprimível pelo forasteiro Juca Passarinho – que se chama, na verdade, José Feliciano, e tantos outros chamam também por Zé-do-Major. Essa própria inconstância com o nome e com a vida, esse notável antagonismo com sua personalidade é que fazem Rosalina se embriagar, tanto com o álcool (já que ela se embebeda para se encontrar à noite com Juca) quanto com o sexo. Rosalina e Juca Passarinho são a ligação secreta da fixidez com a mobilidade, do altivo com o

rebaixado, que, conseqüentemente, gerará a demência, a loucura, a morte. Tudo é amargamente irônico e fúnebre em *Ópera dos mortos*, como em toda obra de Autran Dourado: a serenidade austera recai em tragédia, ruína e vazio. A história nos ilude inicialmente com pontas certeiras, retas e simétricas, feito catedrais góticas que se desprendem da terra e buscam os espaços abertos do firmamento, mas sempre cai na profundidade escura e irresoluta dos arcos barrocos, torna-se espiral delirante, cheia de volteios, dualidades, complexidades e antíteses.

Então me siga, paga a pena, o sobrado é antigo de velho. Veja o sobrado, que garantia, achinesado, piramidal, volumoso, as bocas encarreiradas das telhas. Olhe só como os remates abrandam o volume do telhado, parece até coisa do Oriente, feito se diz; como empina – o telhado – na cumeeira e nas quinas das beiradas, para continuar voando. Mas olhe como ele não pesa em cima da casa, como parece pousado de leve. Veja tudo de vários ângulos e sinta, não sossegue nunca o olho, siga o exemplo do rio que está sempre indo, mesmo parado vai mudando. O senhor veja o efeito, apenas sensação, imagine; veja a ilusão do barroco, mesmo em movimento é como um rio parado; veja o jogo de luz e sombra, de cheios e vazios, de retas e curvas, de retas que se partem para continuar mais adiante, de giros e volutas, o senhor vai achando sempre uma novidade. Cada vez que vê, de cada lado, cada hora que vê, é uma figuração, uma vista diferente. O senhor querendo, veja: a casa ou a história. (DOURADO, 1999a, p. 17).

Como já relacionado, os relógios também têm uma função simbólica importantíssima dentro da trama de *Ópera dos mortos*, eles são o *cronotopo* que revelam o espaço do sobrado como um lugar parado no tempo, logo, literalmente marcam o tempo cronológico do passado, como metaforicamente marcam o vínculo das personagens, que no sobrado vivem, com o passado e a morte. Há quatro principais relógios que permeiam a narrativa, todos colocados no sobrado pelo pai de Rosalina, João Capistrano: o *relógio de prata*, o *relógio-armário*, o *relógio de pêndulo* e o *relógio de ouro*. O único destes que não tinha sido parado e ainda tiquetaqueava remanescente no sobrado com Rosalina era o relógio de pêndulo.

Seu Emanuel olhava agora os relógios: o relógio de ouro de seu coronel no prego da parede, aquele outro de prata que foi o primeiro, cheio das figuras. Ficava olhando ora o relógio-armário, ora o patecão de ouro, ora o relógio de prata. Todos parados. (DOURADO, 1999a, p. 106-107).

Toda vez que o narrador utiliza o *cronotopo* do relógio, ampliam-se a representação e o sentido desse lugar do tempo na história. No início, o relógio aparece como o símbolo dos acontecimentos que se repetem, ligados propriamente à morte. O tempo passa, mas passa de forma circular, porque sempre volta para o mesmo ponto de partida, a morte de alguma pessoa da família Honório Cota: primeiro o avô, Lucas Procópio, depois sua esposa, Dona Isaltina,

em seguida a esposa de João Capistrano, Dona Genu, e, logo depois, o próprio João Capistrano.

Agora chegou a vez do tempo passar, o tempo passou. Chegou a vez do tempo passar para que outra morte se suceda e a gente possa novamente voltar ao velho sobrado, ver os seus móveis [...]. Foi quando o coronel João Capistrano Honório Cota morreu. Tudo foi de novo, igualzinho relógio de repetição. (DOURADO, 1999a, p. 40-41).

A existência de Rosalina dentro do sobrado está ligada a passar o tempo, vivendo em uma transição entre a vida e a morte, como dois ponteiros que ora ou outra se encontram, como se esperasse a própria morte, dentro de um vácuo em um mundo parado. No sobrado, todos os relógios parados contam uma história diferente sobre o passado. Nesse ambiente, Rosalina permanece sem mudança, ela é um sonho, sem idade, fora do tempo, ela não acompanha a passagem das horas, só se algum acontecimento parece quebrar a rotina.

Não devia ter se passado muito tempo desde que a pêndula deu duas horas. A aflição de esperar Quiquina fazia pensar que se passara muito tempo. Não ouvia a pêndula da nenhuma outra pancada. Só porque Quiquina se atrasava é que ela cuidou do tempo, em geral ela não pensava muito nas horas, as horas eram todas iguais para ela. Se não fosse por causa de Quiquina, até a pêndula ela parava, para que nada naquela casa marcasse o tempo. O tempo seria só a noite e o sol, as duas metades impossíveis de parar. (DOURADO, 1999a, p. 50-51).

O tempo parado, sufocante. Os relógios da sala, os ponteiros não se moviam. O tempo não vencia naquela casa. Dona Rosalina fora do tempo, uma estrela sobre o mar, indiferente ao rolar das ondas. (*ibidem*, p. 123).

O gesto de Rosalina de deixar as horas passarem despercebidas e de querer parar até mesmo o último relógio que resta no sobrado é inconscientemente a repetição dos gestos de seu pai. O *relógio de prata* o coronel tinha parado no mesmo dia em que ocorrera a Independência do Brasil, o que demonstra dialogicamente a veia política na qual estava metida o seu conservadorismo – o relógio de prata, portanto, se torna o *cronotopo* que revela os tempos da história do movimento de Independência nacional e aqueles, no caso o coronel João Capistrano Honório Cota, que não os viam com bons olhos; para ele, parar o relógio representava o luto pelos velhos tempos do Brasil arcaico e colonizado. O *relógio-armário* da sala, por sua vez, tão famoso e conhecido pelas pessoas da cidade e das redondezas, pela sua beleza, riqueza e imponência, o coronel parara no dia da morte de sua esposa, dona Genu, às exatas três horas – o relógio-armário era a esperança de tempos com maior progresso social e político, mesmo depois da não aceita Independência, mas a morte da esposa trouxe ao coronel o encerramento de uma fase de vitalidade. O *relógio de pêndulo* fora o único deixado

funcionando pelo coronel e, depois, por Rosalina, mesmo porque seu movimento constante e hipnotizante representava por si só uma repetição, um dinamismo de vai e volta único, o mais estável e constante dos relógios, o *cronotopo* das badaladas da morte vindoura, sempre à espreita e absolutamente irrefreável. Por último, há o *relógio de ouro*, que João Capistrano levava consigo no bolso, e do qual Rosalina se apossara quando da morte do pai, parado por ela neste momento, como que em ritualística e sestro familiar – o relógio de ouro fora deixado parado na parede, representando mais uma vez a hora em que alguém da gente Honório Cota morreria, de ouro porque demarcava o dono dos relógios do sobrado e sua fúnebre herança: o relógio de ouro é o *cronotopo* que, mais do que os outros, representa a decadência da família patriarcal, a decadência das Minas Gerais e seu pendão aurífero todo explorado, a ruína e a morte, a ironia da soberba infrutífera e recalcadamente estéril.

Interessantemente, a chegada de Juca Passarinho na vida de Rosalina e no cotidiano do sobrado parece trazer novos tempos para a história, insinuando que tudo fluiria mais rápido, por conta das mudanças visíveis que a presença do forasteiro foi ocasionando. Rosalina passou a contar as horas para se embriagar à noite e se entregar a Juca Passarinho, da mesma forma que começara a falar de desejos de mudança de vida, de recuperar o tempo perdido. Mas tudo isso não durou muito tempo, pois a tragédia marcada na vida de Rosalina e de todos os que no sobrado morassem, como uma maldição, era inevitável.

O tempo foi passando, passando agora mais apressado, desde que Juca Passarinho chegou. A gente reparava nas mudanças. Como é que não havia de reparar se tudo andava na casa tão mudado? (DOURADO, 1999a, p. 95).

Na cidade mesmo, era inteiramente feliz. No sobrado, onde o relógio pesava e as horas eram custosas de passar – os relógios parados, mesmo a pêndula da copa parecia não dar conta do tempo, tal a lentidão preguiçosa de seus ponteiros. (*ibidem*, p. 116).

Relógios desgraçados, disse ela, os punhos cerrados. Como se ameaçasse destruí-los, como se pudesse destruir as horas antigas por eles marcadas uma a uma, indiferentes, juntando-as detrás dos ponteiros, no fundo abissal do tempo. As horas de sua vida, da vida de João Capistrano Honório Cota. (*ibidem*, p. 167).

Juca Passarinho, em determinado momento, até tenta fazer os relógios funcionarem, agoniado como ficava com o ar soturno e pesado do casarão, mas é repreendido por Rosalina. A esperança de dias diferentes e de mudança de personalidade perece ao destino trágico da ruína:

Dona Rosalina, disse ele, por que este relógio parado? A senhora querendo, eu dou um jeito nele ou levo lá pro seu Larisca, que é um relojoeiro muito bom, já vi ele

trabalhar. Ela não disse nada, será que não ouviu? Dona Rosalina, disse ele. Não sou surda, disse ela brusca, os olhos duros e sombrios. Este relógio não tem defeito nenhum. Ele não parou por defeito, papai é que quis ele parado. Como aqueles outros dois, na parede. Um fui eu que parei, quando papai morreu... (DOURADO, 1999a, p. 124).

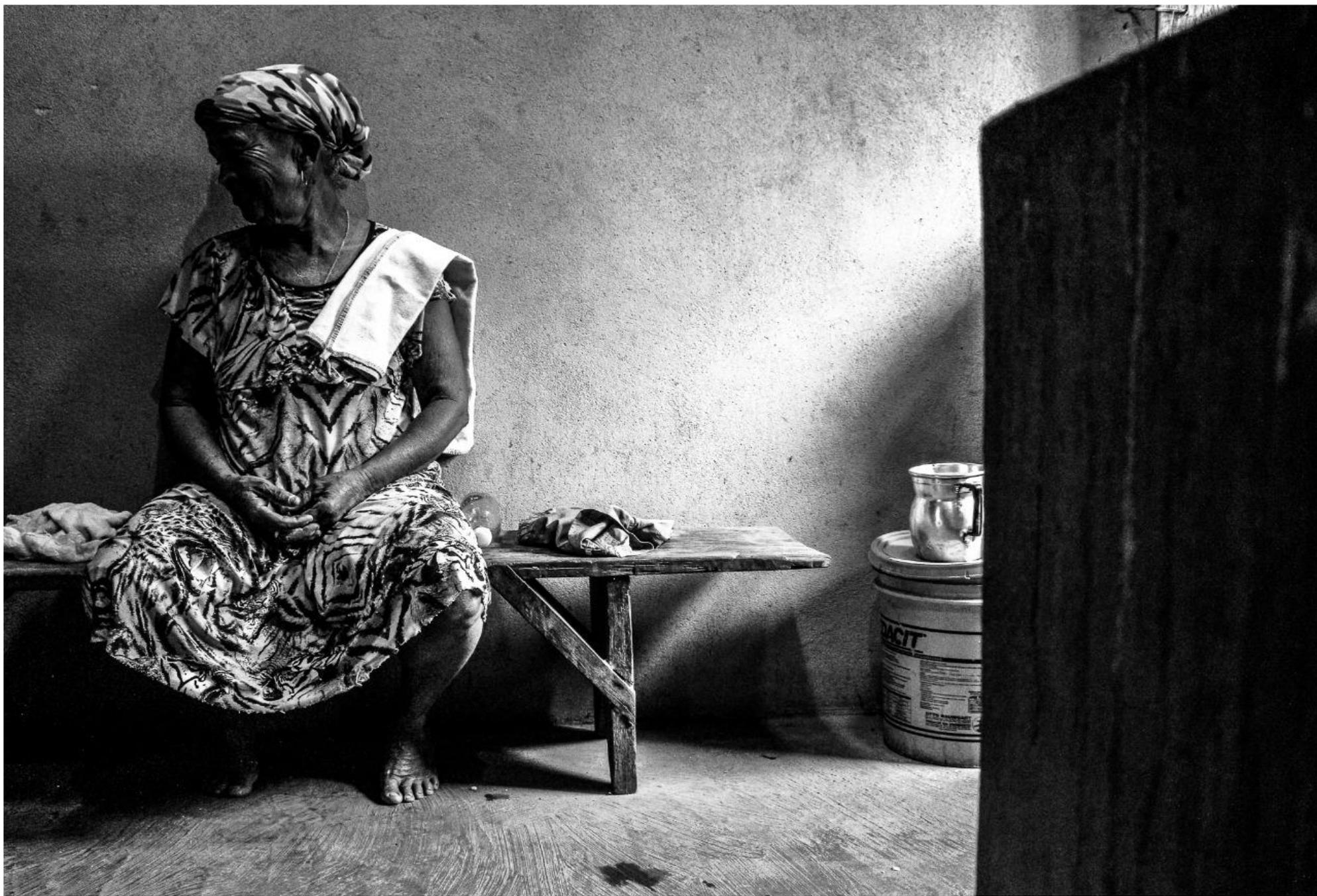
Quando o narrador nos relata sobre a gravidez de Rosalina, mais uma esperança surge na espiral delirante da trama, parece-nos que os *cronotopos* do sobrado e do relógio perderão sua força e destituirão a constante tragédia, mas apesar do dinamismo das horas que passam com o crescimento inexorável do filho de Juca Passarinho no ventre da moça, há a fantasmagoria do tempo irreversível do passado na vida herdada pela família Honório Cota. O filho é morto por Quiquina – ou aparentemente parece ter sido, o narrador deixa em suspenso –, Juca foge para não ser incriminado e pego, e Rosalina, enlouquecida – situação já renunciada com seu comportamento dúbio – deixa o sobrado e a cidade. Com esse fechamento da tragédia, já antes esperado, o último relógio em funcionamento no sobrado, o relógio de pêndulo, é parado por Quiquina. “Lá se ia Rosalina, nosso espinho, nossa dor”, anuncia o narrador ao final do romance, confirmando o dialogismo de um discurso marcado pela representatividade de um povo e de uma tradição.

Deste modo, o sobrado e o relógio, por serem espaços que revelam tanto cronologicamente quanto psicológica e historicamente o tempo em *Ópera dos mortos*, se fazem *cronotopos* de um mundo em ruína, e se é “mundo” em “ruína” é por si só espaço e tempo em diálogo, e em diálogo com variados discursos, variadas vozes, variados significados. Para Rosalina, o sobrado é a figura do tempo que existe enquanto memória, e, logo, sem dinamismo – porque o passado volta a acontecer –, os relógios parados no passado ressuscitam os gestos e as trágicas situações familiares. A relação com Juca Passarinho dá a Rosalina um presente que ela não pode sustentar, por isso ela se divide em duas, a diurna e a noturna, mas mesmo essa dubiedade também não se mantém, finda em loucura. E, dessa forma, todas essas dimensões espaciais e temporais acabam se relacionando dialogicamente com as estruturas sociais, porque a hierarquia patriarcal é quebrada com a loucura de Rosalina e a morte de seu filho, a última pêndula que para demonstra a decomposição de uma sociedade marcada pelo passado que finda em vazio e incapacidade de mudanças.

Os *cronotopos* de *Ópera dos mortos* são o retrato da ruína, da derrocada de um sistema construído de aparências, do *lugar-comum* que ainda se abisma no passado, que ainda se martiriza entre o sagrado e o profano, que se perde nas voçorocas, nas salas de visita, nos palácios, nas cidades, nas igrejas, nos cemitérios, nos puteiros, nas casas, nas fazendas, nos quartos, nas janelas e nos relógios, e por isso morre, perece, enlouquece.

Em Autran Dourado, todo sobrado tem um relógio, todo sobrado é um relógio: todo espaço é marca de um profundo tempo e todo tempo advém de um transgrediente espaço. O tempo e o lugar de sua obra demarcam um estatuto literário empenhado em mostrar a decadência das Minas Gerais como metonímia e permuta de um sistema em decadência. E só a arte, e, particularmente, a escrita, neste caso, para fazer suscitar tão magistralmente esse dialogismo entre discurso e cultura, entre literatura e história. Só a leitura, e suas diversas nuances, e seus diversos protagonistas, autores-contempladores, para fazerem valer a experiência existente entre a realidade e a ficção. E só o romance para estabelecer tantas conversas entre o tempo e o espaço, até mais que as teorias ou críticas.

O *lugar-comum* de Autran Dourado se ancora, desta maneira, em uma ambientação coberta pela decadência e pela ruína, de um povo também marcado por essas características. Seu *cronotopo* maior é a Minas Gerais em derrisão, ratificado pelos vários outros *cronotopos* menores. Já antes de maiores discussões sobre a relação intrínseca existente entre as categorias do tempo e do espaço, vistas sempre antes de forma separada e estanque, Autran parecia, *a la* Bakhtin, construir em seus romances lugares dotados de relógio, *topos* míticos e, por isso, profundamente imbrincados no passado, e em um passado que se faz perene memória dentro das personagens, dentro do narrador, do autor e do leitor. No fim das contas, já não há como cindir Duas Pontes da sua pretérita história, nem o sobrado do esfacelamento histórico da família Honório Cota, nem as voçorocas de uma cultura patriarcal e explorada em constante definhamento no tempo. Trabalhar com Autran Dourado é trabalhar com *cronotopo*, é, porventura, trabalhar com Mikhail Bakhtin, e, portanto, trabalhar com literatura e cultura como indissolúveis: tempo e espaço em constante inacabamento.



*Uma vida em segredo* - Webert da Cruz Elias (2017)

## 5 CORRESPONDÊNCIAS EM TORNO DA PERSONAGEM

Um dos principais temas interiores do romance é justamente o tema da inadequação de um personagem ao seu destino e à sua situação. O homem ou é superior ao seu destino ou é inferior à sua humanidade. (BAKHTIN, 2014, p.425).

Para fazer um simples personagem o criador tem de se valer de inúmeras pessoas da vida real, de uma Câmara inteira para fazer um deputado. Porque não se faz romance, também ‘lição de coisas’, a partir do vazio. Não estava, como não estou, preocupado com inverossimilhança histórica, todas as minhas narrativas sãoacrônicas. Sei que a História, como a realidade, é um elemento de que se vale o ficcionista na sua criação – ele exprime para criar, não cria para se exprimir, não me canso de dizer. Diante do real o escritor é livre para criar a sua própria realidade, a realidade do romance, que se distancia enormemente da sua placenta. Quanto mais distanciado dela o escritor estiver, mais perfeita a sua obra. [...] Se me servi de certas situações e fatos históricos, da mesma maneira os deforme para que pudesse testemunhar, através da reflexão e de símbolos, sobre o nosso terrível mundo moderno. (DOURADO, 1984, p. 1).

Da mesma forma que não é possível falar sobre literatura, e, principalmente, sobre o romance, sem tratar do tempo e do espaço, é inaceitável não tocar na questão da personagem, talvez um dos seus mais intrincados elementos, ou pelo menos um dos que mais evocam reflexões. A personagem vem sendo modificada, remodelada e discutida de diversas formas desde o princípio natural do texto literário, a ponto de nos fazer perguntar se este existe até mesmo por conta dela.

No terceiro capítulo desta tese, o qual tratava sobre autoria, falamos um pouco sobre o conceito de personagem, mas decidimos nos aprofundar mais em um capítulo único que abordasse as correspondências entre Mikhail Bakhtin e Autran Dourado em torno do assunto. Mesmo porque ambos fazem parte de uma época dentro do século XX em que os pensamentos sobre esse elemento romanesco estavam sendo profundamente reformulados.

No percurso das muitas ideias dentro da história da teoria literária, o problema maior levantado a respeito da personagem sempre foi a sua relação existente ou não com a pessoa, com o ser humano na “realidade”; porque já que a personagem é um ser criado pela palavra, isto é, tem uma existência estética, ela pode ou não representar uma pessoa? E se representa, é segundo somente modalidades próprias da ficção?

A citação de Autran Dourado localizada na epígrafe deste capítulo é um interessante ponto de partida para responder a essas perguntas e para captarmos um pouco mais sobre a complexidade da existência e da concepção de uma personagem. Autran nos fala, grosso modo, que suas personagens são criadas de um montante significativo da “realidade” e logo depois mostra que não está preocupado em exprimir essa mesma realidade ou ser fiel a ela,

porquanto a deforma, cria a própria realidade do romance por cima da realidade factual com liberdade; isto é, ora se aproxima ora se distancia do “real”. Isso nos faz entender, por conseguinte, que essa personagem é um habitante de uma realidade ficcional, e que sua matéria, tempo e espaço são diferentes das dos seres humanos, mas que também ela não deixa de se relacionar com a realidade do mundo sensível fora da obra.

Desta maneira, ademais, as indagações que fazemos são: de que forma o autor consegue passar da realidade do mundo real para a do mundo ficcional de uma maneira que sensibilize tanto o leitor? E como ele é capaz de reproduzir a complexidade humana na criação e invenção de uma personagem que faz parte de uma realidade ficcional? Eis a resposta: através da linguagem. A linguagem é o molde que o autor enverga, dá ritmo, enfeita e reinventa para alcançar tal façanha, e tudo isso por meio dos inúmeros recursos artísticos suscitados pela palavra.

É óbvio que isso não responde totalmente os questionamentos sobre a personagem, mas já é um caminho interessante a se trilhar para percebermos que esse importante elemento constitutivo da literatura possui uma tradição crítica, a qual procurou identificar sua função no discurso e procurou refletir a mobilidade criativa da carpintaria artística, que é capaz de criá-la e inventá-la de diferentes formas convincentemente.

Para Antonio Candido, o princípio do aproveitamento do real para a criação literária e, especificamente, para a criação da personagem está justamente na modificação desse real, e Autran Dourado diria que, dentro de toda essa tradição que tentou explicar a relação personagem x pessoa, o sociólogo e crítico literário brasileiro é “um dos poucos críticos-críticos mesmo (ex atualmente) que tem uma visão que se aproxima bastante de como os romancistas criam uma personagem” (DOURADO, 2000c, p. 93). Vejamos o que Candido tem a nos falar sobre a personagem:

A personagem é um ser fictício, — expressão que soa como paradoxo. De fato, como pode uma ficção *ser*? Como pode existir o que não existe? No entanto, a criação literária repousa sobre este paradoxo, e o problema da verossimilhança no romance depende desta possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial. Podemos dizer, portanto, que o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste. (CANDIDO, 2007, p. 55)

Na vida, estabelecemos uma interpretação de cada pessoa, a fim de podermos conferir certa unidade à sua diversificação essencial, à sucessão dos seus modos-de-ser. No romance, o escritor estabelece algo mais coeso, menos variável, que é a lógica da personagem. A nossa interpretação dos seres vivos é mais fluida, variando de acordo com o tempo ou as condições da conduta. No romance, podemos variar relativamente a nossa interpretação da personagem; mas o escritor lhe deu, desde

logo, uma linha de coerência fixada para sempre, delimitando a curva da sua existência e a natureza do seu modo-de-ser. (*ibidem*, p. 58-59)

Quando, lendo um romance, dizemos que um fato, um ato, um pensamento são inverossímeis, em geral queremos dizer que na vida seria impossível ocorrer coisa semelhante. Entretanto, na vida tudo é praticamente possível; no romance é que a lógica da estrutura impõe limites mais apertados, resultando, paradoxalmente, que as personagens são menos livres, e que a narrativa é obrigada a ser mais coerente do que a vida. Por isso, traduzida criticamente e posta nos devidos termos, aquela afirmativa quer dizer que, em face das condições estabelecidas pelo escritor, e que regem cada obra, o traço em questão nos parece inaceitável. O que julgamos *inverossímil*, segundo padrões da vida corrente, é, na verdade, *incoerente*, em face da estrutura do livro. Se nos capacitarmos disto — graças à análise literária — veremos que, embora o vínculo com a vida, o desejo de representar o real, seja a chave mestra da eficácia dum romance, a condição do seu pleno funcionamento, e portanto do funcionamento das personagens, depende dum critério estético de organização interna. Se esta *funciona*, aceitaremos inclusive o que é inverossímil em face das concepções correntes. (*ibidem*, p. 76-77).

Muito do falado por Antonio Candido acima, e que é corroborado pelos pensamentos de Autran, é bastante contemporâneo em comparação a toda uma trilha crítica sobre a personagem, que começa, principalmente, na teoria literária, com Aristóteles, por meio dos conceitos de *mimesis* e *verossimilhança*, dentro do seu tratado *Poética*. Mas de um Aristóteles que provavelmente também foi mal interpretado, ou pelo menos interpretado superficialmente, quando tentaram atribuir a esses conceitos que o que a literatura fazia era pura e simplesmente refletir a figura e a experiência humana como espelho e imitação, sem considerar que essa reflexão obedecia, na verdade, a toda uma conjuntura de leis particulares do texto e de sua linguagem. Horácio, poeta latino, continua a tradição aristotélica, tempos depois, reiterando o conceito de *mimesis* e acrescentando que a personagem não é apenas uma reprodução dos seres vivos e viventes da realidade do mundo real, mas também uma imitação de modelos éticos e moralizantes, identificando personagem-homem e virtude e advogando um estatuto de moralidade humana que supõe imitação, o que contribuiu ainda mais para uma tradição que estava empenhada em conceber e avaliar a personagem a partir dos modelos humanos. Os modelos de Aristóteles e Horácio perduraram por séculos a fio, caminhando pela Idade Média e pelo Renascimento, legando à posteridade curiosos estudos da personagem como imagem do ser humano, revestida da moralizante condição de ser o melhor retrato deste. E isso vai perdurar até meados do século XVIII, quando o Romantismo faz a personagem se tornar um mecanismo – principalmente no romance, gênero em forte ascensão na época – de análise das paixões e sentimentos humanos, da sátira social e das narrativas de intenções filosóficas. A narrativa romanesca começa a trazer à tona o aparato psicológico, histórico, confessional e social, que irá desembocar nos realistas e naturalistas, perseguindo a exatidão dos estudos científicos dos temperamentos e dos meios sociais por meio das

personagens. Com a mesma tônica, no final do século XIX, surgem as ciências humanas ligadas à psique humana e à análise social, haja vista a Psicologia, a Psicanálise e a Sociologia, e os seres fictícios passam não mais a serem vistos como imitação do mundo exterior, mas como projeção da maneira de ser senão do escritor pelo menos pura e simplesmente da sociedade. Ademais, novos ventos para a personagem parecem surgir sob as luzes do século XX com as diferentes escrituras de autores como Marcel Proust, Virgínia Woolf, Franz Kafka, Thomas Mann e James Joyce, por exemplo, ao desenvolverem suas obras em profunda reinvenção da linguagem, não preocupados com o factualismo das reproduções biográficas ou das pesquisas de fonte. Logo mais, aparecem as teorias ligadas mais intimamente às personagens no romance, por meio da concepção do mundo burguês e do herói problemático de György Lukács, encarando a narrativa como o lugar de confronto entre a personagem e o mundo do conformismo e das convenções, bem como também surgem as classificações e tipificações das personagens como sendo planas ou redondas pela teoria de E. M. Forster. Pouco tempo depois, diferentemente de Lukács e Forster, aparece Edwin Muir, que passa a conceber a personagem não como uma representação do homem, mas como um produto do enredo e da estrutura específica do romance, trazendo incipientemente à tona a quebra de uma longa tradição marcada pela relação ser fictício-pessoa, que só será radicalmente ancorada pelos formalistas. Já em 1930, filiado ao futurismo russo e à linguística estrutural, o formalismo irá surpreender as correntes críticas literárias, concebendo a obra literária e, automaticamente, a personagem, intrinsecamente através do seu objeto material, isto é, a personagem passa a ser vista como um componente unicamente inerente às regras da própria trama, sem relação com o mundo externo e com o ser humano, passa a ser um ser de linguagem, criado apenas por influência da composição do texto. A forte ruptura que o formalismo trouxe para a teoria literária desencadeou uma nova estratégia de pensar e explorar a literatura, outros caminhos se abriram e vários pensadores começaram a refletir e se aprofundarem sobre essa nova concepção literária. Surgiram ainda Roman Jakobson, Claude Lévi-Strauss, Tzvetan Todorov, Claude Bremond, Roland Barthes, Julien Greimas, Philippe Hamon, entre outros, os quais dariam lugar futuramente a outros pensamentos empenhados em pensar na personagem como um elemento tanto material quanto histórico-social dentro da linguagem (BRAIT, 2017, p. 37-57).

Sendo assim, percebe-se que a repercussão sobre a personagem caminhou por diferentes veredas no curso da história e da tradição crítica da literatura, concebendo-a ora como um ente que imita e reflete a figura humana – os comportamentos e trejeitos do ser humano do “mundo real” – ora como um ser pura e simplesmente criado na e para a

linguagem, sem laço algum com a realidade factual que permeia a vida e a existência não-ficcional. Entretanto, a despeito desses dois extremos, histórico-social ou material, pelos quais as categorias do tempo e do espaço também passaram – ao mesmo tempo em que os formalistas e estruturalistas faziam sua virada teórica, de forma radical, em relação à tradição que se criou desde a Grécia Antiga –, surgia, às escondidas, o Círculo de Bakhtin, em que, principalmente, Mikhail Bakhtin, Volochínov e Medviédev desenhavam um conhecimento linguístico, literário e filosófico que sinalizava as fronteiras que permeiam existência e cultura, ideologia do cotidiano e ideologia sistematizada, vivência e ciência, vida e arte, ficção e não-ficção, elegendo acima de tudo o diálogo (ideias e pontos de vista entre aos menos duas consciências em tensão) como sustentáculo dessa perspectiva (BRAIT, 2017, p. 57). Passaram a tratar o herói ou o personagem com maior profundidade, no que tange a não apenas colocá-los como fruto de uma representação da vida real ou de um elemento puramente formal e linguístico, mas como um ente de onde provém literariamente discursos vários, pontos de vistas diferentes, imagens responsáveis e responsivas do *outro*, caminho da estética e da ideologia em comunhão.

Bakhtin, como já visto em outro capítulo, só teve maior repercussão e tradução depois da década de 1970, mas suas teorias e pensamentos foram construídos entre as décadas de 1920 e 1940, juntamente com a virada formalista. Revolucionário e contra-hegemônico à sua época, o teórico russo trouxe uma abordagem da personagem de ficção que não descarta as contribuições oferecidas por várias vertentes do conhecimento, dentre elas a Filosofia, a Psicanálise, a Sociologia, a Semiótica, a Teoria Literária e as Análises do Discurso, as quais, em comunhão, na construção do texto, permitem voos ao redor dos discursos que atravessam a linguagem e permitem pensar na condição humana também como objeto real da literatura (BRAIT, 2017, p. 66).

Talvez assim seja mais fácil entender a complexidade da fala de Autran Dourado da epígrafe no início do capítulo. O autor brasileiro, afim às ideias de Bakhtin, já ali relatava o dialogismo existente dentro da criação das suas personagens, advindas tanto do “real” quanto do formal, e por isso mesmo nunca de apenas um deles. Não é à toa que, anterior a ele, pusemos a citação de Bakhtin, falando que a personagem no romance está entregue à inadequação ao seu destino: a personagem é inacabada para a vida ficcional, porque está sempre em devir, em construção, porque ainda passará pela experiência dos diversos pontos de vista interpretativos do seu leitor e até mesmo do seu próprio autor pós-experiência da criação. E se é inadequada ao seu destino, a personagem é também a revelação da inadequação e do conflito entre realidade e ficção, até porque é somente pelo diálogo, pela

tensão, pela fricção e transação constante entre estas duas estâncias que ela é criada substancialmente. Se não houvesse a complementaridade intensamente ativa e conflitante, centrípeta e centrífuga, transgrediente, entre o ser real e o ser ficcional, provavelmente a personagem não seria tão convincente e não proporcionaria a verdadeira *mimese* e *verossimilhança* da qual possivelmente Aristóteles falara no passado. Como relembra Autran Dourado, a personagem é a realidade deformada, acrônica mas preocupada com a História, baseada na análise e na demonstração dos seres viventes feitas ironicamente sem a preocupação com a inverossimilhança histórica, empática e distante da placenta do mundo terrível, à serviço da realidade e também da liberdade. Com isso concorda Bakhtin:

A personagem não pode ser criada do início ao fim a partir de elementos puramente estéticos, não se pode ‘fazer’ a personagem, esta não seria viva, não iríamos ‘sentir’ a sua significação estética. O autor não pode *inventar* uma personagem desprovida de toda independência em relação ao ato criador do autor, ato esse que a afirma e enforma [...] é claro que temos em vista uma personagem possível, ou seja, ainda não tornada herói, ainda não enformada esteticamente [...]. Por trás dos elementos transgredientes da forma artística e do acabamento devemos sentir vivamente a consciência humana possível à qual esses elementos são transgredientes [...] sentir isso significa sentir a forma, seu poder salvador, seu peso axiológico – a beleza. (BAKHTIN, 2011, p. 183-185).

Dentro dessa dinâmica de falar sobre a personagem, é indispensável que façamos, todavia, um recorte, a ponto de não deixar a discussão tão generalista. Como esta tese tem como premissa tratar principalmente do gênero romance, é preciso afunilar a discussão e levar em conta os pensamentos de Mikhail Bakhtin e a escritura de Autran Dourado a respeito da personagem no romance. Bakhtin trata, em alguns dos seus textos, da personagem na lírica, na fábula, nos contos, na épica, mas, como estamos vinculando-o a uma análise dos romances e dos ensaios teóricos de Autran Dourado, é importante nos atermos a essa especificidade.

Entretanto, muitas das vezes, para deixar mais clara uma discussão, é interessante demonstrar seu contraponto, e o contraponto para entendermos como funciona a personagem no romance é a personagem épica. Bakhtin trata claramente desta questão no texto “Épos e Romance”, no livro *Questões de Literatura e de Estética* (2014), ao relatar que, diferentemente do aspecto inacabado e heterodiscursivo do romance, a épica, como tantos outros gêneros, é absoluta e acabada, possui moldes que atingem a perfeição, para justamente alcançar a heroificação do passado e da memória de um povo, de um acontecimento e de um mundo mitológico e antigo.

O mundo épico é totalmente acabado, não só como evento real de um passado longínquo, mas também no seu sentido e no seu valor: não se pode modifica-lo, nem

reinterpretá-lo, e nem reavaliá-lo. Ele está pronto, concluído e imutável, tanto no seu fato real, no seu sentido e no seu valor. Com isto determina-se também a distância épica absoluta. Pode-se aceitar o mundo épico somente de forma reverente, mas não se pode aproximar-se dele, ele está fora da área da atividade humana propensa às mudanças e às reavaliações. Esta distância existe não só em relação ao material épico, isto é, aos eventos e aos heróis representados, mas também em relação ao ponto de vista e ao julgamento sobre eles. (BAKHTIN, 2014, p. 409).

Já no que diz respeito ao romance, ele afirma:

A experiência, o conhecimento e a prática (o futuro) definem o romance. [...] O romance está ligado aos elementos do presente inacabado que não o deixam se enrijecer. O romancista gravita em torno de tudo aquilo que não está ainda acabado. (BAKHTIN, 2014, p. 407-417).

Assim, se a épica se traduz como um gênero mais fechado, carregado de uma estrutura fixa e moldada previamente, atribui-se a ela um personagem, e principalmente um herói, marcado por um destino já traçado, enquanto que no romance o personagem ou o herói são marcados pela surpresa, por um emaranhado de confusões na trama baseadas em diversos discursos, que modificam e reestruturam oscilatoriamente sua personalidade. Para confirmar isso, nos fala o pesquisador Donaldo Schüller:

Sem apoio no grupo e na tradição, peculiar ao herói épico, a personagem de romance, rompidos os elos com o passado e com a circunstância imediata, anda em busca do que se perdeu. A personagem volta-se ao passado não para recordar o familiar, mas para entender o estranho. [...] O herói romanesco é submetido a provas que o herói épico desconhece. Este, embora enfrente provas, detém um cabedal de qualidades básicas inquestionáveis. Desprovido de raízes, o herói romanesco respira a atmosfera da perplexidade. Chegamos à antítese do herói épico, que tinha objetivos claros e sabia o que fazer para alcançá-los. (SCHÜLER, 1989, p. 45-46).

No livro *Breve manual de estilo romance* (2003), Autran Dourado demonstra que, no romance, os efeitos que o autor acaba encontrando na sua carpintaria são múltiplos, com uma linguagem mais distendida e aberta a diferentes formatos, o que o diferencia, por exemplo, dos próprios contos (os quais ele também escreve) e da própria épica, principalmente grega, sobre a qual ele discute em muitos dos seus ensaios literários (DOURADO, 2003, p. 43). Os textos clássicos de que fala Autran Dourado, grandes epopeias e tragédias – e os quais ele defende potencialmente que sejam lidos e estudados –, dentro de um pensamento *a la* Bakhtin, foram talvez os maiores influenciadores da criação de sua obra romanesca, pois, visto que o romance é justamente a parodização destes gêneros, sua capacidade heterodiscursiva e transtextual advém do contato com essas leituras e conhecimentos. Desta maneira, não é ousado dizer que o personagem do romance só existe por conta do personagem

que foi criado em outros gêneros antigos ou atuais, mas diferentes do seus. A revolução literária que o romance trouxe na estética moderna se deve justamente a um contraponto impulsionante que foi, por exemplo, a épica, já que a paródia só pode existir em contato com aquilo que procurou parodiar. Os personagens épicos, dotados de um destino instituído pelos deuses, arranjado e ordenado, encontraram seu oposto nos personagens romanescos, entregues à onda complexa e perplexa da vida, e de uma vida submetida à realidade da linguagem, como também em contato com o mundo ao qual pertence esta linguagem.

O homem dos grandes gêneros distanciados é o homem de um passado absoluto e de uma representação longínqua. Como tal, ele é inteiramente perfeito e terminado. Ele é concluído num alto nível heroico, mas está desesperadamente pronto, ele está todo ali, do começo ao fim, ele coincide consigo próprio e é igual a si mesmo. [...] Não há nada para procurar nele, nada para adivinhar, não se pode desmascará-lo, nem provoca-lo: ele está totalmente do lado de fora, sem envoltório e sem núcleo. [...] O mundo épico conhece uma só e única concepção de mundo inteiramente acabada, igualmente obrigatória e indiscutível para os personagens, para o autor e para os ouvintes. O homem épico está igualmente desprovido de iniciativa linguística; o mundo épico conhece uma só e única língua constituída. [...] [*Já no romance,*] o homem não se encarna totalmente na substância sócio-histórica do seu tempo. Não existem as formas que poderiam encarnar totalmente todas as possibilidades e exigências humanas, onde ele poderia dar tudo de si até a última palavra – como o herói épico ou trágico – forma que ele poderia preencher até os limites e, ao mesmo tempo, sem extravasar. Sempre resta um excedente de humanidade não realizado, sempre fica a necessidade de um futuro e de um lugar indispensável para ele. [...] Finalmente, o homem adquire no romance uma iniciativa ideológica e linguística que modifica a sua figura (um tipo novo e superior de individualização do personagem). (BAKHTIN, 2014, p. 425-426).

Dentro da especificidade da personagem do romance, Donaldo Schuler, no livro *Teoria do romance* (1989), atenta-nos para a curiosidade de que, na transição do século XIX para o século XX, os títulos dos romances mudaram substancialmente. Enquanto no século XIX o título ou nome das obras eram os nomes das personagens ou a elas estavam diretamente relacionados – temos como alguns exemplos: *Os irmãos Karamazov*, *Moby Dick*, *Dom Casmurro*, *Senhora*, *Iracema*, *A escrava Isaura*, e tantos outros –, no século XX, em contrapartida, perderam essa característica – receberam nomes como *Ensaio sobre a cegueira*, *O jogo da amarelinha*, *Cem anos de solidão*, *A hora da estrela*, *O risco do bordado*, *Sinos da agonia* –, adquirindo um caráter mais filosófico ou mesmo alegórico. Desta curiosidade podemos tirar a conclusão de que a narrativa deixou de colocar a personagem ou o ser humano como o centro das atenções em torno do qual giravam os acontecimentos – o que era uma característica forte do próprio século XIX, no que tange às ciências e ideologias que estavam em voga – para deixar o legado, no século XX, para a linguagem, para a palavra. Em outros termos, é como se a personagem tivesse se tornado submissa aos poderes excedentes,

sejam eles naturais, históricos, econômicos ou linguísticos, perdendo a posição eminente que antes de forma orgulhosa ocupava, uma vez que a técnica lhe tomou o lugar (SCHÜLER, 1989, p. 39). Tudo isso nos faz pensar, por isso, que a personagem, nas ideias de Mikhail Bakhtin e Autran Dourado, passou a ser apenas mais um estrato do objeto estético literário e especificamente do romance, importante e necessário tanto quanto antes, mas não mais o principal, o centro do seu desenvolvimento.

A personagem nunca deixou de ser um grande ponto de discussão dentro dos estudos literários, e a base teórica de Mikhail Bakhtin e de seu Círculo parece ter resvalado principalmente depois da década de 1970 para muitos estudiosos da área. Na premissa de percebermos Autran Dourado, em vários pontos, muito afinizado com as ideias do teórico russo<sup>41</sup>, encontramos em alguns dos seus ensaios uma forte corrente de não colocar o personagem apenas como uma construção dentro do objeto estético da obra, separada de qualquer relação com o mundo externo. O discurso de Autran é muitas vezes irônico acerca desse assunto, pois em certos momentos, para não parecer centrífugo demais, adota a ideia da personagem ter muito pouco a ver com a “realidade”, e logo depois, às vezes no período subsequente após ter falado isso, para não parecer centrípeto demais, ele demonstra que a realidade é sua matéria-prima para moldar e criar a obra. Isso vai muito do jogo, ele mesmo relata, que ele faz com seu mestre imaginário, Erasmo Rangel, de não se parecer nunca estruturalista e formalista nem se parecer sociológico e extraliterário, mas de estar no centro de convergência entre essas duas tônicas, e, mesmo assim, estar sempre do lado da obra, da realidade criada dentro da obra, da geometria literária e arquitetônica do romance em criação. A seguir, em ordem, vejamos algumas das citações dele que registram essas posições.

Na sua maioria – o que também é válido, tem a sua importância didática ou científica – as análises críticas ficam, na melhor das hipóteses, nas bases sociológica e psicológica, senão política; na comparação entre o personagem e o meio social em que vive (não o ‘meio social’ do livro, criado pelo romancista com dados do real ou não, mas o meio social da vida real mesmo); na veracidade psicológica da personagem (não a veracidade psicológica do livro, mas a veracidade psicológica do homem de carne e osso); discutem se as criações literárias correspondem à verdade das ciências que adotaram como madrinhas. (DOURADO, 2000c, p. 93).

Os críticos de tendências sociológicas, marxistas, lukacsianos ou não, pouco importa, ou de qualquer outra corrente sociológica moderna (um Goldmann, por exemplo), se apoiam nos personagens e no romance para traçar um panorama da

---

<sup>41</sup> Sempre lembrando, como explicitado na Introdução desta tese, que a comparação e a afinização encontradas entre Mikhail Bakhtin e Autran Dourado não se dão apenas de forma a encontrar paralelismos superficiais, mas a de entender essa tônica por meio de um caráter dialógico e que abarque a história e a situação temporal, social e política de cada um e dos dois em comunhão, observando toda a viagem e recepção da teoria do teórico russo pelo romancista brasileiro e as questões culturais por trás disso.

sociedade, para analisar os indivíduos no seu meio real, os movimentos sociais e políticos. Às vezes o panorama dos críticos é bem mais amplo do que o visualizado pelo criador, mais completo e ordenado, mais racional, vamos dizer assim, a tal ponto que muitos romancistas, na sua natural vaidade coruja, chegam a admitir que foram eles, e não os críticos, que criaram aquilo tudo de grandioso que lhe é depois apresentado. [...] Esquecem-se os romancistas de que a sua grande virtude e riqueza é a modéstia. O que não quer dizer que o escritor deva ser inconsciente com relação à sua concepção e meios de expressão, que não deva ver racionalmente, claramente, compor arquitetonicamente a sua obra, que não deva ser lúcido e consciente, que deva se apresentar como vítima passiva da inspiração e do Divino Espírito Santo. Nada disso, o que se quer dizer se refere sobretudo à personalidade inicial da obra de arte. (*ibidem*, p. 93-94).

Os críticos-sociólogos recebem os personagens como gente, ainda estão na *mimesis*, quando os criadores muito pouco se preocupam com isso, a não ser secundariamente, para passar a sua moeda falsa e iludir – da mesma maneira que a metáfora – o leitor: o bom do personagem é ter um corpo... Não sei bem se essa frase do personagem e do corpo é minha, tenho minhas dúvidas, é capaz de que não. Não importa, é muito boa para o que venho dizendo. (*ibidem*, p. 94).

Ora, os romancistas e novelistas, na sua modéstia e simpleza aparentes, sabem que usam do real com inteira liberdade. Sabem que o personagem tem a ver é com a realidade dentro do livro, a realidade do romance, com a sua arquitetura (a palavra estrutura vai se tornando perigosa, mas eu a uso de vez em quando, desde sempre a usei, não será Lévi-Strauss que me fará usá-la mais ou menos...) e não com a realidade do meio em que vivem os homens, de que eles romancistas e novelistas se utilizam como barro. O criador amassa e emprega a realidade para criar uma outra realidade, uma realidade que obedece à complicada geometria literária, ao seu sistema de forças, que nada tem a ver com as ciências físicas, naturais ou sociais. (*ibidem*, p. 95).

Correndo o risco de sermos interpretados como esteticistas de alma fria, gostaríamos de dizer que o personagem tem mais a ver com a forma do que com a vida, embora a vida seja o seu alimento diário. O que pode parecer uma contradição de termos mas não é. (*ibidem*, p. 96).

Se os filósofos nos seus melhores momentos são criadores e poetas, o inverso não podemos dizer dos poetas e criadores: os seus piores momentos são aqueles em que tentam ser filósofos, conforme diz bem Santayana, talvez com experiência de causa. O que não impede que os poetas e criadores usem a filosofia como matéria de criação. (*ibidem*, p. 97).

Se o romancista emprega as técnicas das ciências na feitura dos seus personagens e do livro, ele o faz preocupado sobretudo com a arquitetura, com a estrutura e a mecânica do romance. O romancista precisa muito pouco dessas ciências, com um tiquinho de pólvora faz uma girândola, com um gritinho apronta um escarcéu. Repito de novo: o que não quer dizer inconsciência ou ignorância literária. (*ibidem*, p. 98).

A famosa associação de ideias que os autores de ficção usam, nada mais é do que uma técnica narrativa. Pouco ou muito pouco tem a ver com a ciência psicológica: é literária, não é científica. O romancista não pretende (ele pode pensar que pretende mas não é o que acontece) revelar a alma de ninguém, não é psicologia o que está fazendo. Para começar, ele usa termos como inteligência, consciência, alma etc., no seu sentido comum e não no sentido científico. (*ibidem*, p. 100).

O personagem não existe anteriormente a si mesmo, ele só existe depois de criado, de narrado, e só se cria e se narra um personagem através, por exemplo, entre muitas outras técnicas e figuras de retórica, da técnica associativa. O que não acontece na vida real. Quando alguém comparece ao gabinete de um psicanalista, esse alguém já

existe, o psicanalista não o inventou, está ali completo, será apenas um objeto de análise, passivo ou não. No romance, o personagem não existe antes de ser criado na escrito; antes da palavra ele é apenas fumaça, ilusão, a dor que impulsiona o romancista a cria-lo, embora o romancista poderosos consiga às vezes visualizá-lo – senão seria incapaz de transpô-lo para o papel. Mesmo quando o romancista pretende que está retratando uma pessoa da vida real que ele tenha conhecido, o que na verdade está fazendo não é retratar a pessoa real mas transpor para o romance uma figura que agora existe dentro dele (a pessoal real pode morrer, que continuará a viver na memória do autor); uma pessoa real filtrada pelas lentes da memória e da imaginação, subordinada à composição do livro, tendo o romancista de aumentar ou diminuir ou mesmo apagar os seus traços mais marcantes, segundo o ritmo e a necessidade estrutural da obra. (*ibidem*, p. 100).

É preciso repetir sempre: o que o romancista escreve não tem nenhum valor científico como psicologia, as suas análises podem ser até absurdas. O personagem como ainda hoje muitos retardatariamente o encaram é resultado de uma concepção, um preconceito de escola talvez, que nos deixou o realismo, que foi como se sabe um período muito curto em toda a longa história literária. (*ibidem*, p. 102).

Essa enxurrada de excertos de Autran Dourado se encontra no capítulo “Personagem, Composição, Estrutura”, do livro *Uma poética de romance: matéria de carpintaria* (2000c), e neles conseguimos observar claramente como Autran pensa sobre a questão da personagem e sua relação com a realidade, dentro do processo criativo do artista e, mais especificamente, do romancista. Autran, como já explicitado, vai e volta nessa exposição do que a personagem significa e retrata dentro do romance, no que concerne à relação dela com a realidade do mundo real vivido pelo homem. O autor brasileiro defende e reitera a todo momento que o autor quando cria não cria para exprimir a realidade, como imitação ou como conhecimento advindo de quaisquer ciências, críticas ou tendências, mas cria de acordo com a realidade necessária dentro da técnica que o próprio romance elegeu; o que não quer dizer, ele afirma, que o artista esteja inconsciente ou ignorante de todas as forças externas que o auxiliam e que são também matéria dessa carpintaria que é a arquitetônica da obra. A técnica narrativa e o objeto estético são os fundamentos maiores da criação da personagem, que só existe dentro do romance e para o romance; este pode até ter sido influenciado por uma figura da realidade, uma pessoa, mas, como diz Autran, desde já, esta personalidade se encontra dentro do autor, dentro do seu aparato de criação da obra, não é mais a pessoa encarnada e, doravante, adquirirá um outro corpo, um corpo interior à obra.

Dentro dessa perspectiva, é muito interessante notar que, em um dos excertos, Autran Dourado fala sobre a personagem ter um corpo e que não sabe ao certo se esta ideia teria vindo dele ou de outro autor, e isso nos faz lembrar de Mikhail Bakhtin, justamente nos seus ensaios sobre a personagem, que se encontram no livro *Estética da criação verbal* (2011), em que ele explicita claramente essa questão do corpo externo e interno do homem real e do homem como personagem. A personagem possui sim um corpo, uma organicidade, uma

existência, porque ela é fruto de uma experiência estética com a linguagem: a literatura é por si só uma vivência estética e, assim, a personagem e a sua criação e representação também o são.

No vivenciamento do corpo a partir de si mesmo, o corpo interior da personagem é abarcado por seu corpo exterior para o outro, para o autor, em cuja resposta axiológica ganha encorpamento estético. Cada elemento desse corpo exterior, que abarca o interior, tem, como manifestação estética, uma dupla função – uma impressiva e outra expressiva –, à qual corresponde uma dupla diretriz ativa do autor e do contemplador. (BAKHTIN, 2011, p. 56).

A parecença, portanto, entre o que Mikhail Bakhtin e Autran Dourado falam sobre a personagem, é notável, ambos a colocam como resultado da criação verbal e estética da construção da obra, que não está focada na representação do real vivido pelo homem ou pelos conhecimentos das ciências, mas que se percebe também influenciada por essas energias e ideias da cultura e da vivência do mundo externo. É como uma faca de dois gumes, nem só do lado da matéria nem só do lado do conteúdo, e, por isso, corta dos dois lados, percebe-se influenciável por eles. Daí a crítica tanto de Bakhtin quanto de Autran acerca do da estética material e da estilística tradicional, bem como do marxismo e conteudismo vulgares, porque não há, segundo eles, como compreender verdadeiramente a obra e, por consequência, a personagem, dentro de uma perspectiva unilateral e monovozica, há de sempre se encaixar o dialogismo, e um dialogismo que não necessariamente abraça todas as causas e tenta unir à força matéria e conteúdo, mas sim os fazem entrar em frentes de batalha, em intersecções, em discussões várias e polifônicas, com capacidade de transgressão por ir além da palavra, mas sempre em defesa dela como matéria-prima da carpintaria literária.

Nessa ideia ainda que tange à relação personagem-pessoa, Osman Lins, em *Guerra sem testemunhas* (1974) – tantas vezes tratado aqui nesta tese também –, defende a premissa de a personagem ser distinta de uma figura histórica da vida real, talvez em algum momento baseada limitadamente em experiências de vida do escritor, mas, acima de tudo, feita de frases, sem, muitas vezes, passado nem futuro, e outras, carecendo de continuidade de vida (LINS, 1974, p. 16). Contudo, ainda segundo o autor pernambucano, esta concentração do personagem no poder criador do autor não o restringe à superfície ou a aparências, mas o toma justamente de forma concentrada, centrípeta, para que depois ele seja conduzido inevitavelmente a um mergulho profundo nos chamados abismos do espírito, e assim ganhar força centrífuga. Para Osman, quando se proclama a hegemonia da personagem e se passa a exigir da ficção o predomínio absoluto do humano, o humano começa a morrer, porque, antes

de tudo, a personagem tem que ser para a arte o que o homem é para a vida, mas não se podem misturar as coisas, ou posicioná-las radical e estritamente como uma sendo a fiel representação da outra, por necessidade ou falta de ação criativa, principalmente porque a tônica da obra tem que ser a linguagem e a da vida a existência por si só (*ibidem*, p. 211).

Quando falamos sobre a questão da autoria no capítulo três desta tese, descrevemos as posições do autor e da personagem dentro do processo criativo da literatura e, especificamente, do romance, e vimos que o autor – chamado por Mikhail Bakhtin de autor-criador – é a persona vestida pelo escritor para a criação de cada projeto de obra, adquirindo, por isso, um estilo único e próprio a cada obra criada – segundo as reflexões também do próprio Autran Dourado. A personagem, por sua vez, em consequência, se torna o ente dentro dessa criação literária que, sob a tutela do narrador – e (antes dele) do autor –, possui lugar de representação e voz dentro da trama, não puramente como uma figura a mando absoluto de quem a cria, mas como uma figura que dialogicamente é posta na obra não para demonstrar direta e simplesmente os pensamentos e ideologias do narrador e do autor, mas posta para conversar. É claro que a personagem depende e existe indubitavelmente por conta do autor, mas este mesmo autor precisa ter a sensibilidade de perceber que este ente criado por ele possui um discurso próprio, e, por isso mesmo, este autor tem que se entregar às vozes, ritmos e funcionamentos da sua própria criação, sabendo manejá-los com capacidade teatral e dialógica.

Por isso, dentro dessa instituição da posição do autor e da personagem, comungadas tanto por Bakhtin quanto por Autran, o que se percebe é que não há mais, principalmente nos romances do século XX e contemporâneos, hierarquia entre autor e personagem, pois, no lugar do absoluto, o que há é uma multiplicidade de pontos de vista. Já não há centro no autor ou na personagem, não há observador privilegiado, pois no dialogismo moderno o que há é a relatividade generalizada. O autor é um participante do diálogo e seu organizador, criador da própria pluralidade de vozes e consciências dentro da obra, porque se percebe como humano também completamente necessário do outro para se perceber e se ver. No ato da criação, o autor vai procurando desenvolver imagens do seu personagem, dando-lhe trejeitos, máscaras, gestos e atos. Há inicialmente, segundo Bakhtin, um processo de distanciamento, uma exotopia, um excedente de visão que faz a visão do autor ser maior que a da personagem. A luta em definir a imagem da personagem dentro do processo de criação da obra faz com que o autor vivencie o seu objeto criado e vivencie a si mesmo no objeto criado, não como uma relação autobiográfica – não que não haja romances dentro dessa tônica, mas aí é outra discussão –, mas como um intrínseco diálogo entre criador e criação. Dessa forma, o autor

não é o agente da vivência da personagem, ele apenas tem a função de representá-la e de dialogar com ela, dando-a ritmo, visão ativa, estrutura e significação. Assim, a personagem depende do autor para existir, porque ela não pode se ver além de sua própria consciência, é necessário um olhar de fora que a represente, que enxergue com excedente de visão os elementos transgredientes a ela mesma.

Bakhtin nos relata, em *Estética da criação verbal* (2011), que cada resposta do autor às manifestações da personagem é uma resposta importante, porque a junção de todas essas respostas caracteriza o todo que a personagem representa e que a faz ser eleita como um elemento significativo na obra; além disso, cada resposta dada reúne todas as definições e avaliações ético-cognitivas e lhe dão acabamento produtivo e de princípio, com caráter singular, único e semântico dentro da obra (BAKHTIN, 2011, p. 4). É claro que, às vezes, acrescenta Bakhtin, o autor põe suas ideias diretamente nos lábios da personagem – observamos isso no romance *Um artista aprendiz*, de Autran Dourado, já trabalhado anteriormente nesta tese –, tendo em vista a significação teórica ou ética (política, social) dessas ideias, visando a convencer quanto à sua veracidade ou a propagá-las; neste caso, porém, afora a vontade e a consciência do autor, costuma haver uma reformulação do pensamento para que corresponda ao conjunto da personagem, não à unidade teórica da sua visão de mundo, mas ao conjunto da sua personalidade, o que denominamos encarnação do sentido ao ser. Por isso, não se pode confundir o aspecto abstrato do conteúdo de um pensamento isolado do autor com um pensamento correspondente da personagem, pelo menos não de forma tão direta, absoluta e demagógica (*ibidem*, p. 8-9).

O artista é aquele que sabe ser ativo fora da vida, não só o que participa de dentro dessa vida (prática, social, política, moral, religiosa), e de dentro dela compreende mas também a ama de fora – de onde ela não existe para si mesma, onde está voltada para fora e necessita de um ativismo distanciado e fora do sentido. A divindade do artista está em sua comunhão em uma distância superior. Encontrar o enfoque essencial à vida de fora dela – eis o objetivo do artista. (BAKHTIN, 2011, p. 176).

Com essa capacidade de distanciamento, de exotopia, que possibilita ao autor a criação de suas personagens, o que se vê é um processo de vivenciamento do seu objeto dentro da própria vivência da criação, pois o autor não escuta nem vê a si mesmo, escuta e vê tão somente o produto que está sendo criado ou o objeto a que ele visa, por isso, quando o artista começa a falar de sua criação, ele o faz por meio de sua própria obra, e geralmente só o consegue fazer depois da obra já criada; porque quando está criando, o autor vivencia apenas a sua personagem e lhe introduz na imagem toda a sua atitude essencialmente criadora,

enquanto quando está em posição de confissão de autor, ele enuncia a impressão que elas passaram a produzir nele como imagens artísticas, independentes dele, e ele mesmo, seu criador ativo, também se tornou independente de si mesmo como autor-criador, porque automaticamente passa para posição de pessoa, crítico, moralista, contemplador (BAKHTIN, 2011, p. 56). É o que vemos acontecer com Autran Dourado em seus ensaios, nos quais relata e inscreve seu processo criativo, tanto para mostrar a arquitetônica das suas obras depois de criadas, quanto para falar de suas personagens e o que elas verdadeiramente representam. E Autran defende claramente a ideia de os autores brasileiros procurarem falar mais sobre sua *ars poética*, explicarem a feitura e produção de suas obras, como críticos de si mesmos e com abertura de visão para os seus leitores, porque isso confirma a ideia de que a obra não é produto de uma inspiração, mas de uma posição ativa de criação e carpintaria. Ademais, tal atitude nos faz observar a personagem como um elemento semântico, estrutural, com ritmo, entonação e forma, coerentemente executado de acordo com toda a conjuntura da obra, um elemento do todo artístico da obra, concebido também pela cultura e pela história – axiologicamente vivenciados pelo autor, mas não como um elemento de uma unidade prosaicamente concebida da vida psicológica e social que deixa de lado sua concepção estético-formal.

A atividade estética reúne no sentido o mundo difuso e o condensa em uma imagem acabada e autossuficiente, encontra para o transitório no mundo (para o seu aí presente) o equivalente emocional que o vivifica e protege, encontra a posição axiológica a partir da qual esse transitório ganha peso axiológico de acontecimento, significação e determinidade estável. O ato estético dá à luz o existir em um novo plano axiológico do mundo, nascem um novo homem e um novo contexto axiológico – o plano do pensamento sobre o mundo humanizado. (BAKHTIN, 2011, p. 177).

O processo de criação de uma personagem e a relação existente entre autor e personagem, bem como entre personagem e pessoa da vida real, desta maneira, é algo bastante abrangente e complexo. Se levarmos em consideração o que nos fala Mikhail Bakhtin e o que pratica Autran Dourado, cada obra em si abrange um universo de perscruta e interpretação que ultrapassam os limites da categorização, principalmente ao falarmos do romance, esse gênero tão agênero que abre infinitas possibilidades de criação. O que percebemos de forma bastante clara, como nos diz Beth Brait, é que, em se falando de atividade e linguagem estética, autor e personagem são duas consciências que não coincidem, mas essa não-coincidência nunca é fixa ou estável, porque existem níveis graduais, sutis ou não, de aproximação ou de afastamento que ocorrem entre o autor-criador e o seu herói, de

relação viva e em grande parte irregular entre tais consciências, os quais são os responsáveis por justamente darem vazão a se criar variados tipos de personagens e até mesmo estilos de linguagem. É a fricção entre essas duas consciências e a sua relação de aproximação ou afastamento, assim, que tornam infinitas a capacidade de criatividade e inventividade romanescas (BRAIT, 1997, p. 222).

De dentro dessa capacidade criativa foi que Autran Dourado deu origem a uma de suas personagens mais queridas e caras a ele: Donga Novais, do livro *Novelário de Donga Novais*, publicado em 1976. Segundo Autran, esta obra é como se fosse sua costura, seu bordado, pois, apesar de pequenininha, nela constam os vários temas de que ele vinha tratando e ainda trataria provavelmente em seus romances.

O *Novelário* vem sobretudo unir e dar uma expressão de toda a minha narrativa. É uma suma de tudo que eu fiz, que eu procurei fazer e mesmo do que fracassei. É assim que eu gostaria de que ele fosse lido. Mesmo o fracasso, repito. Na sua completude, todo escritor fracassa, se eu fizesse um livro perfeito, eu pararia. Não tem sentido continuar após o livro perfeito. Então, fracassa menos quem ambiciona mais. *Donga Novais* é, realmente, todo ele, o reconhecimento e a afirmação de todo e qualquer narrador. O ato de corrigir é o reconhecimento do fracasso. A correção perfeita não para mais. *Donga Novais* é o reconhecimento do fracasso do ficcionista Autran Dourado. Não sei se estou usando bem a palavra fracasso, mas esse livro é o reconhecimento do meu fracasso. Para quem deseja estudar a minha obra, esse texto é muito importante, e eu aconselharia a sua leitura para o final. (DOURADO *apud* SOUZA, 1996a, p. 50-51).

Seu Donga, como era chamado pelo povo, morava na cidade fictícia de Duas Pontes, lugar onde se passa a maioria das narrativas dos livros de Autran Dourado. Senhor mais velho de idade, ninguém sabia ao certo quantos anos tinha, pois muitos cresciam, envelheciam, morriam e lá continuava o velho, na janela<sup>42</sup> da sua casa, sempre olhando o movimento da cidade, com olhar astuto, pronto a analisar qualquer movimento diferente que lhe chamasse a atenção. Todos procuravam seu Donga para ele lhes dar bons conselhos, sobre a vida, as finanças, política, casamento e traição, e ficavam curiosos com a sua memória incorrigível, capaz de refrescar os fatos mais antigos dos “códices anais e das efemérides”<sup>43</sup> duo-pontenses e ressuscitá-los, como se passado e presente já não tivessem divisão. Mas o mais excepcional em seu Donga era o fato de que nunca dormia. Médicos e várias pessoas já haviam tentado explicar biológica, filosófica e espiritualmente como tal acontecimento podia ser verdade; já

<sup>42</sup> *Cronotopo* significativo tratado no capítulo quatro desta tese, o qual simboliza o espaço da visão do tempo que passa, o lugar de abertura para a própria história da personagem, da cidade e da vida social.

<sup>43</sup> Expressão utilizada pelo narrador do livro *Novelário de Donga Novais* para se referir à grande monta de informações, sobre a cidade de Duas Pontes e seus fatos, que seu Donga possuía na memória.

havam até tentado espionar a rotina do velho para saber se não estava mentindo, e todas tentativas foram em vão: seu Donga jamais dormia e tinha tino para adivinhar tudo o que se passava com todos em Duas Pontes; sempre com seus ditos certos e sua intuição sobrenatural, ninguém lhe escapava da memória. Mito se tornou nas terras escuras e barocas das Minas Gerais.

O médico da cidade, Dr. Viriato, também professor de História e Ciências Naturais, duvidava das coisas de seu Donga, procurava nos seus livros científicos explicações sobre a memória e a insônia do velho. Dizia: “recuso-me a discutir fantasias e mitos, fatos não comprovados de acordo com os precisos requisitos científicos da experimentação. Não me venham com fantasias, temas alógicos, seccionamentos temporais, onde não há raciocínio ou dedução, sequer o velhíssimo silogismo” (DOURADO, 2000b, p. 35). Envelheceu mais rápido que seu Donga. Às vezes ia, na velhice, conversar com ele, e com o tempo, deixou de lado a vontade de procurar explicar logicamente a vida do mito de Duas Pontes, entregando-se apenas ao mistério.

Dentro da obra, o narrador de *Novelário de Donga Novais* brinca com os tempos verbais, com a ordem das histórias contadas por seu Donga, talvez não com a pretensão de confundir o leitor, mas sim de incitá-lo a adentrar no universo do velho, que fala com a mesma ênfase em passado, presente e futuro, como se conversasse com os vivos e os mortos com a mesma intimidade. Há momentos na narrativa que narrador e personagem parecem se mesclar, como se um fosse ironicamente o outro. O leitor, assim, vê se construindo uma rica teia de metáforas para relatar a história de um personagem de mais de cem anos, cuja insônia e memória parecem vencer a própria morte, porquanto o que mais faz é conversar com ela.

A gente até se lembra do que disse ou dizia, ninguém pode dizer ao certo, seu Donga. Tão parado e contínuo ele era ao mesmo tempo, lento deslizar de nuvem, rumorejar de rio. Só inventando outro tempo de verbo que seja mais que passado e imperfeito, um passado-presente, um eterno presente-futuro, sempre o mesmo, no entanto se refazendo, como um rio, um novelo. De tal maneira tudo (passado, presente e futuro) era nele uma só claridade vazia. (DOURADO, 2000b, p. 7).

Seu Donga, sempre observador, muitas vezes quieto e calado, quando era procurado para bons conselhos, ou quando decidia por conta própria ir à cata de ajudar a quem considerava precisado, dialogava por meio de expressões tais quais ditos populares. Como um Jesus que chegava ao seu público por meio de parábolas, o velho soltava suas falas oraculares como que fazendo com que os rumores que tinha acerca de seus interlocutores não os atingissem diretamente, mas os fizesse pensar a respeito do assunto. Nessa *ironia e maiêutica*

socrática de seu Donga, as outras personagens buscavam entender as falas do velho, mas muitas vezes caíam na risada, achando que eram coisas sem sentido de sua provável caduquice. Uma dessas personagens é Lelena, moça bonita que mexia com a imaginação e despertava desejos e fantasias nos homens, a qual dá o mote da sequência de fatos relatados no *novelário* de seu Donga. Outros, tais como os jovens Gerson e Neca, o noivo Lalau, o médico Dr. Viriato, o sapateiro Giuseppe Fuoco, o poeta e professor Maldonado, o bobo Ananias Desidério, são todos representantes dessa imbricada confusão de conselhos e falas propagados por seu Donga, e, em comunhão à paixão efervescente que todos tinham por Lelena, os risos se propagavam pela cidade: os rumores, ruídos confusos e boatos do velho pareciam contar as verdades que todos tinham medo de ouvir.

Interessante lembrar que todo esse aparato linguístico é escrito por seu Donga em um pequeno caderno em que ele depositava suas ideias, caderno este que depois dele morto foi encontrado nas suas quinquilharias, chamado de “Meu Rifoneiro”. Nele constavam muitos dos rumores, pensamentos, frases, chavões, rifões que seu Donga tinha na mente acerca da sua própria vida e da vida das pessoas de Duas Pontes, como se o velho fosse o guardador das chaves da memória da cidade, o senhor dos segredos da história duo-pontense, mais do que os arquivos públicos da prefeitura. Vejamos algumas das falas de seu Donga:

A ocupação dos velhos e dos mortos é contar. Isso de dormir é luxo, pra que dois olhos? (DOURADO, 2000b, p. 13).

E sabe-se que a insônia costuma esquentar o miolo, turvar o juízo, fermentar a fantasia, levar ao delírio. Pelo menos se diz, é difícil para quem dorme averiguar. (*ibidem*, p. 16).

É melhor andança que filosofança; boa ameia é experimentar em cabeça alheia; ninguém tem fome do que não come; em matéria de principalmente, é melhor quem mente. (*ibidem*, p. 30).

Na boca do povo todo amarelo é ovo. (*ibidem*, p. 53).

Na mijada da cotia é que cachorro pega o faro. Depois do malfeito, conselho não traz proveito. Casa arrombada, porta trancada. Moça garrida, ou bem casada ou bem perdida. (*ibidem*, p. 59).

Se quer amor, cultive a flor. A coração partido, não dê ouvido. Quem não sabe sofrer, não sabe reger. (*ibidem*, p. 74).

Quem medo tem, não vai além. (*ibidem*, p. 86).

Não se muda de jeito a não ser pra efeito. (*ibidem*, p. 130).

Quem carrega água em vasilha cheia fica com meia. (*ibidem*, p. 131).

Com essa descrição, e diante das discussões acerca da criação da personagem e de sua relação com a autoria, logo percebe-se que Donga Novais é um personagem que não apenas traz a imagem da vida comum do mineiro tradicional e de um realismo fantástico, ele não é somente um regionalismo em diálogo com a estética modernista da época em que foi escrito, mas acima de tudo ele é a figura da criação, do oráculo da língua e sua capacidade de revelar o ser; é como o autor acordado para sua obra, insone perante à sua responsabilidade de guiar da melhor forma possível as “vidas” que estão em suas mãos para saber dar voz às suas consciências e mundos.

Nesse jogo entrelaçado entre personagem, autor e mundo, o que vemos em seu Donga é a corporificação em uma única criatura da vivência real e da vivência imaginária, dos sonhos, dos pesadelos, do cotidiano humano materialmente transformado em linguagem, que o torna tangível e sensível aos nossos olhos de leitores; e, além, ele é a figura da própria autoria, da própria capacidade criativa, ironicamente representada por meio de uma personagem: ele é o autor perante sua obra, moldando a linguagem da melhor forma possível para atingir de supetão e surpresa o seu ouvinte desavisado: oráculo enovelado por palavras dentro da atividade estética verbal. Isto é, seu Donga é o real imaginário, o imaginário real, ele é máscara e pessoa ao mesmo tempo, construção linguístico-literária e espelho do ser humano, fruto da arte e da história e cultura. Seu Donga é metáfora da memória e da invenção.

Donga Novais, artesão e carapina das histórias de Duas Pontes, encarna a grande metáfora da arte fabulatória de seu criador. Na condição de insano e insone, a personagem é possuída de um saber descompassado e intermitente, capaz de inventar a de se esquecer dos casos, embaralhando a verdade dos fatos. Remanescente dos antigos rapsodos e parodistas da Antiguidade, Donga Novais estampa a sabença que se extrai do rico imaginário popular mineiro, com seu repertório de ditados e frases feitas, versos e canções de amor. O ritual mágico da narrativa exercido por esse antigo contador de histórias, ao desfazer o limite entre sonho e vigília, inscreve a obra de Autran no espaço mítico e atemporal das Minas Gerais. (SOUZA, 1996b, p. 3).

Essa ideia da personagem como sendo uma metáfora, Autran Dourado trabalha em seu texto “Personagem como metáfora”<sup>44</sup>, que se encontra no livro *Uma Poética de Romance: matéria de carpintaria* (2000c), onde relata que seus personagens sempre surgiram de forma indefinida, ilusoriamente procurando visualizá-los e materializá-los com elementos do real, com os traços das pessoas que tinha visto e conhecido, porém, percebendo, logo depois, que

---

<sup>44</sup> Este texto advém de uma palestra pronunciada por Autran Dourado, em 18 de outubro de 1973, no VI Simpósio de Literatura, realizado em Brasília, pela Fundação Cultural do Distrito Federal.

não eram necessariamente essas pessoas reais os seus verdadeiros modelos, mas uma mescla deles com a imaginação e o engenho, isto é, de maior importância, com os traços necessários para sua aplicação na linguagem do romance em criação.

O personagem não é só uma imagem, é também e sobretudo uma metáfora. O personagem tem no romance a mesma função que a metáfora na frase. A grande virtude do personagem é ter um corpo; é ter um nome, é ser substantivo. (DOURADO, 2000c, p. 102).

Para Autran, dessa forma, seus personagens são imagens, nada mais que imagens, como se o livro fosse uma grande frase coberta de uma grande metáfora, que se desdobra em muitas outras. Sendo uma metáfora, o personagem é um substantivo, porque só este pode ser moldado, adjetivado, arquitetado de acordo com a estrutura da obra.

Essa concepção do personagem-substantivo, melhor – do personagem-metáfora, é que me permite solucionar, *plasticamente, ritmicamente, espacialmente*, por exemplo, um problema que surge na consciência de um personagem e na consciência de outro, personagens que podem até nem se conhecerem nem estarem próximos um do outro. Na vida real, a não ser com os místicos, isso não acontece. Na vida real, os seres são estanques, de corpo fechado, e só se comunicam, quando se comunicam, através da palavra, do gesto, do olhar. Eu, por exemplo (se me cito é porque sou o romancista que conheço mais de perto, mais a fundo, na intimidade), nos meus livros, uso uma comunicação que é feita através de símbolos e identificações. [...] Na vida real nunca há a tessitura subterrânea, a fusão quase mística (e aqui a metáfora dos vasos comunicantes seria boa), o rio extravasante que perpassa os meus *stream-of-consciousness*, os personagens tendo como que um chão de alma comum, que não é bem o inconsciente coletivo de Jung mas outra coisa para a qual ainda não se encontrou nome. (DOURADO, 2000c, p. 103).

É interessante observar que quando Autran põe a personagem como sendo uma metáfora, ele a tira do lugar da simples *mimesis*, da cópia ou da transposição do real, da representação da vida real, e, assim, alarga-a, fazendo-a ser resultado de uma consubstanciação do ideal através da seleção e organização de elementos do real. E esse ideal, diz Autran, reside no que se passa dentro do artista, preside à criação. Seus personagens sempre foram criados e iam se moldando, se transformando, empalidecendo, tudo conforme a estrutura da narrativa, sua arquitetônica. A metáfora acaba falando mais aos sentidos e à imaginação, quando lida, do que ao intelecto e à razão, e por isso Autran a escolheu como ponto de partida para explicar seu processo criativo. Segundo ele, isso acontece porque toda sabedoria poética e toda sabedoria filosófica parte de uma metafísica; é um velho hábito humano transformar as ideias gerais e abstratas em coisas particulares e concretas, personificando e corporificando antropomorficamente as coisas que os impressiona, surpreende e comove (DOURADO, 2000c, p. 219-220).

Para deixar mais clara essa ideia da metáfora, Autran explica que a metáfora, desde os antigos, significa uma transferência de significação, não-litera e de maior profundidade e reflexão, diferentemente do símile, que é a simples comparação de uma coisa com outra coisa, o que é uma aproximação e não uma transfiguração. O símile, desta maneira, poderia ser dividido e separado nas suas partes, enquanto a metáfora não, pois os seus termos se integram e se fundem de tal maneira que a separação deles acarreta empobrecimento da ideia. A *la Bakhtin*, curiosamente fazendo as imbricações, a metáfora seria inevitavelmente dialógica, e se o personagem é metáfora, então o personagem é dialógico por natureza, porquanto imaginário porém corpóreo, estético porém metafísico. Na metáfora há a capacidade linguística e interpretativa de se ir do geral para o particular, do abstrato para o concreto, do universal abstrato para o universal concreto e imaginado, do imaginário para o real, do etéreo para o corpóreo, do fluido para o sólido, do desconhecido para o conhecido, enfim, da ideia para a forma, o que chamaria o filósofo Gaston Bachelard de imaginação material e dinâmica. Assim sendo, a personagem é uma imagem em movimento, portanto um símbolo, vinculado a um contexto, que é a própria narrativa; possui corpo, corpo estético, que é aéreo e terreno ao mesmo tempo, o qual pode até ter sido alguém conhecido pelo autor na realidade dele como pessoa, mas, uma vez jogado na poética, passa a ser outro, uma nova realidade, a realidade da linguagem.

Com poucos traços do real pode-se fazer uma personagem, porque são as palavras que a adjetivam ou a verbalizam, e que implementam seu substantivo, as quais presidem sua existência. Bastou, por exemplo, Machado de Assis falar, pela boca de José Dias, que Capitu tinha “os olhos de cigana oblíqua e dissimulada” para imaginarmos na nossa frente a figura de Capitu, ou pelo menos, muita coisa sobre ela (DOURADO, 2000c, p. 222-229). Assim como bastou Autran dizer que Rosalina era a síntese do pai e do avô, por meio do narrador de *Ópera dos mortos*, para sabermos da índole da moça do casarão de Duas Pontes.

O retrato que o escritor traça de sua personagem não tem materialidade visual, senão imaginativa, é tão aéreo e dinâmico como um sonho, só existe na mente de quem o criou e de quem o lê, o romance funcionando, vamos dizer, como máquina de promover e da vida, ‘machine à emouvoir’. Os dados objetivos e materiais que o escritor dá à sua personagem são um convite à imaginação dinâmica e material do leitor. Sem imaginação é impossível ler. (DOURADO, 2000c, p. 228).

De tudo isso se conclui que o personagem é tão mais perfeito quanto mais autônomo se torna, quanto mais se desprende e se distancia da placenta do seu criador. Como acontece com a metáfora, e para nós personagem é metáfora, com o correr do tempo o segundo termo vai adquirindo vida própria, vai prescindindo do primeiro, vai elidindo-o. Às vezes prescinde do próprio autor, como é o caso do Quixote; transforma-se em palavra dicionarizada, como é o caso do Tartufo, de Molière. No

fim, vemos apenas o cordeiro, não mais Jesus. A criação está completa e acabada. (*ibidem*, p. 229-230).

A personagem do romance, como já dito, não possui a fixidez que se observa, por exemplo, no conto popular ou na epopeia, e por isso mesmo (para citar Lukács) está geralmente envolta na ideia de um *herói problemático*. O que vemos com o romance moderno, muitas vezes, é uma constante parodização ou reinvenção de Faustos, Bovarys e Quixotes, bem como várias outras criaturas criadas literariamente. Como diz Autran Dourado, fazer romance é meio que visitar uma dúzia de enredos que já conhecemos, remodelar personagens e engambelar os leitores com tudo isso para se alcançar algo maior, que está na linguagem, está na estética, nas palavras. A preocupação de um romancista não está na originalidade ou no ineditismo de sua história, mas na forma como ele conta e trata essa história: poética de romance é matéria de carpintaria, que usa a linguagem como propósito para seu engenho e invenção.

E é nessa tônica que Mikhail Bakhtin fala sobre uma literatura universal, em que o autor, na sua invenção, sempre conversa com seus antecessores, sempre conversa com uma gama de construções, arquitetônicas, enredos, personagens e narrações feitas antes por tantos outros para criar a sua própria, assim como conversa com outras épocas, outros pontos de vista, outras reflexões, e sabe, como poucas outras coisas, representá-las, discuti-las, pô-las em xeque e conflito. Por isso, o romance é intertextual, mas além disso é transtextual, porque não conversa só com textos e romances (objetos de sua própria alçada), mas conversa com a história da cultura, com a história da sua própria língua e de outras, sabe usar a forma para se alcançar o conteúdo, e vice-versa.

Autran Dourado soube se valer, por exemplo, da “tradição quixotesca” para criar um dos seus mais criativos romances: *Lucas Procópio*, publicado em 1985. Esta obra faz parte de uma importante trilogia criada por Autran para contar a história da família Honório Cota, sobre a qual já falamos um pouco no capítulo anterior. Os três livros são, em sequência, *Ópera dos mortos* (publicado em 1967, que conta a história de Rosalina, neta de Lucas Procópio e filha de João Capistrano; já tratado nesta tese), *Lucas Procópio* (o qual conta a história da gênese da família, por meio do avô de Rosalina, homônimo ao título do livro) e *Um cavalheiro de antigamente* (publicado em 1992, o qual conta com mais detalhes a história do pai de Rosalina, João Capistrano, filho de Lucas Procópio).

Em *Ópera dos mortos*, nos deparamos com a figura de Lucas Procópio como o instituidor do padrão arquitetônico do casarão deixado como herança para seu filho João Capistrano e, logo depois, para Rosalina. A parte térrea da casa, de estética clássica,

representa Lucas Procópio, o qual será sempre ressuscitado incansavelmente pela memória e conduta do filho e da neta no futuro. Mas, se o culto dessas entidades passadas é o que nutre o caráter mítico de *Ópera dos mortos*, em *Lucas Procópio* alcançará o mote de uma metamorfose, de uma transformação, a qual logo recairá sobre a ruína e a decadência de uma Minas Gerais, que, *cronotopicamente*, para Autran, não tem salvação.

*Lucas Procópio* se divide em duas grandes partes simétricas, a primeira parte intitulada como “Pessoa”, e a segunda como “Persona”; e o grande achado de Autran nesta compartimentação se vale de um processo de discussão sobre a verdade e a máscara da personagem principal, como se fosse a própria reflexão da pessoa e da persona que engendram a criação da personagem de um romance. Dessa observação é que se percebe que, em Autran, nada é de graça e sem propósito, seus romances trabalham nitidamente com a metalinguagem ficcional.

Passado em fins do século XIX (apesar da data não ser registrada na trama, e se conseguir perceber sua cronologia pelas questões políticas que envolvem o texto), o romance conta – na primeira parte, “Pessoa” – a história do coronel da Guarda Nacional Lucas Procópio Honório Cota, jovem diletante, nascido em uma família de mineradores, apreciador de música e poesia. Com o esgotamento das jazidas de Diamantina, ele sofre por um tempo a decadência financeira, até que encontra no casarão onde mora um providencial baú com um pouco de ouro sonogado, uma *botija*<sup>45</sup> com documentos de uma desconhecida propriedade no Sul de Minas, na cidade de Duas Pontes, e é para lá que Lucas Procópio decide se dirigir. Mas esta viagem tem por escopo, além da posse da fazenda herdada, o cumprimento de uma missão atribuída a si mesmo: difundir o ideal de retorno, *restauração*, das Minas Gerais do século XVIII, época colonial que considerava mais romântica e valorosa e que deveria voltar a prevalecer no país, contrário que era aos ventos da República, a qual estava prestes a ser proclamada. Revela-se aí o quixotismo do coronel Lucas Procópio: o personagem de Cervantes quer restaurar a época da cavalaria andante, o de Autran Dourado, a da mineração – mesmo não dizendo objetivamente que aspectos gostaria de ver vigorando novamente. A cartilha de Lucas Procópio é o poema “Vila Rica”, de Cláudio Manoel da Costa, figura do Arcadismo brasileiro. Para melhor expressar sua proposta, o coronel usa o uniforme de gala pertencente ao seu avô, com o respectivo tricórnio (chapéu de três bicos, com plumas), tão

---

<sup>45</sup> Nas tradições populares chama-se *botija* um tesouro guardado em determinada casa, muitas vezes enterrado. Quando a pessoa descobre o tesouro, é preciso que o leve consigo, deixando a casa para trás, pois acreditava-se que se permanecesse no ambiente, o fantasma daqueles que a tinham guardado voltariam para infernizar a vida daquele que a encontrasse.

característico da época colonial. Assim trajado e recitando poemas à menor solicitação, Lucas Procópio dá início à sua viagem e aventura como cavalheiro errante, mesmo tendo por recompensa o deboche dos habitantes das cidades e vilas em seu caminho. Na primeira cidade por onde passou, Itapecerica, seu ânimo provocou uma rebelião completamente desvinculada daquilo que pregava, o episódio cômico deixa transparecer que nem o personagem entendera o motivo da guerrilha, pois seu propósito era o renascimento de uma época sem que as pessoas pegassem necessariamente em armas.

Em sua empreitada, Lucas Procópio não viaja sozinho, mas acompanhado de duas pessoas. Uma é Jerônimo, nascido príncipe Omoro Binte em sua aldeia natal na África. Filho de um rei, é capturado, enviado ao Brasil como escravo, comprado nos antigos tempos pela família de Lucas Procópio, e por este encontrado em meio às lavras (tempos depois da decadência financeira familiar, que já não permitia a posse de escravos), alforriado e tornado empregado assalariado. Nesta jornada, Jerônimo espera fugir da companhia do patrão assim que encontrar um quilombo, no qual também possa realizar seu ideal trazido já do continente de origem: reunir os povos *iorubá* em uma só nação. O outro acompanhante de Lucas Procópio é Pedro Chaves, capataz e feitor de escravos, homem bruto, odioso e de “mente suja”, que apenas tolera os devaneios do coronel e de Jerônimo. Acompanha-os porque também tem seus planos, sendo o único a realizá-los no final. É a figura do bronco maltratado e abandonado quando criança, que cresce e devolve ao mundo todo o mal recebido. Assassino, feitor típico da ficção e da realidade, sempre tem suas brigas com Jerônimo apartadas por Lucas. É indiferente à volta ou não dos “áureos tempos”, planejada pelo coronel, pois seu destino só será alterado com a concretização do plano traçado.

A primeira parte do livro e da trama termina com a morte de Lucas Procópio, assassinado por Pedro Chaves. Morre Lucas Procópio sem realizar nem o que sonhou, nem o que planejou. Jerônimo foge e some na narrativa, reaparecendo somente no final da segunda parte.

A segunda parte, por sua vez, intitulada “Persona”, começa, como que iniciando um enredo todo diferente, contando a história da personagem Isaltina, figura sofisticada, iniciada nas artes, inteligente e de personalidade forte, a qual se encontrará com um dito coronel, senhor chegado na cidade de Duas Pontes que, diziam, tinha herdado as terras de uma grande fazenda, a Fazenda do Encantado. É com ele que Isaltina se casará. O enredo vai se desenrolando e o leitor atento vai percebendo que a história da segunda parte vai dando indícios de relação com a primeira. A revelação, contudo, só aparece no final quando se descobre que o tal coronel é o próprio Pedro Chaves, o qual havia, ao ter matado o coronel

Lucas Procópio na primeira parte, usurpado dele não somente a propriedade da Fazenda do Encantado, encontrada na botija no início da trama, mas também o seu nome, se fazendo passar pelo próprio coronel Lucas Procópio. As suspeitas que o leitor vai adquirindo da máscara e fingimento instituídos por Pedro Chaves se confirmam no final da segunda parte, quando Jerônimo reaparece e se depara com Pedro Chaves em Duas Pontes. Jerônimo dá um tiro em Pedro Chaves revelando sua mentira, mas este, mesmo ferido, desfere dois tiros em Jerônimo, que cai morto. Tempos depois, Pedro Chaves, usando ainda o nome de Lucas Procópio, e com sua verdadeira identidade preservada, acaba morrendo com problemas de saúde advindos da fraqueza que o tiro de Jerônimo provocara.

Quando mandaram tirar a sua máscara mortuária, o que se viu não foi a cara serena do velho Lucas Procópio Honório Cota, em que o homem se transformara, nome pelo qual a gente o conhecia, mas 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, 1985, p. 154).

Em toda a leitura da segunda parte, o que se analisa pelo voz do narrador – o qual, como visto no excerto anterior, pela expressão “a gente o conhecia”, parece mais uma vez ser a voz da comunidade, da cidade de Duas Pontes, ou mesmo de um Donga Novais contando os “anais e as efemérides” da memória do local – é uma história recontada, como um palimpsesto borrando a primeira parte, gerando uma simetria muito bem desenvolvida entre a pessoa verdadeira que fora Lucas Procópio e a sua persona construída por um fingimento e usurpação de Pedro Chaves. O rigor simétrico de Autran Dourado com esta obra é elaborado de forma a fazer com que cada episódio em “Pessoa” tenha seu correspondente em “Persona”, até mesmo a cena final com a morte do Lucas Procópio real (no final da primeira parte) e a do Lucas Procópio máscara (no final da segunda parte). Assim, a usurpação da personalidade de um pelo outro se torna completa, pois o destino de um se torna curiosamente o destino do outro (PY, 1986, p. 2).

Lucas Procópio é uma personagem que, metalinguisticamente, nos faz pensar sobre o que é, quem é, o que quer, o que representa e o que significa e simboliza a própria personagem como elemento de uma obra literária e, especificamente, como estrato de um romance. A pessoa e a persona são a configuração metafórica do que é a personagem na história e na ficção, do que é contar a história de alguém e essa mesma história ser também ficção, justamente por ter sido colocada dentro de uma estrutura narrativa, que é a elaboração arquitetônica de um discurso, de uma voz, de uma linguagem escolhida, de uma estética verbal. Jerônimo e Pedro Chaves – tais como um Sancho Pança que, mesmo não acreditando

nas ideias de seu cavaleiro andante, sai a se aventurar com ele – são a marca registrada desta ficção que de alguma forma vira história, vira realidade, porque eles não foram convencidos pelas narrativas e enredos ideológicos do quixotesco Lucas Procópio, mas pela sua linguagem, pelo convencimento estético que suas palavras proporcionaram e que, conseqüentemente, ativaram seus próprios sonhos e planos. Desta maneira, Lucas Procópio e Pedro Chaves, além de serem constituídos a partir de parodizações e estilizações quixotescas, dentro de uma tradição literária e romanesca bastante conhecida, também são metáforas da relação pessoa-personagem dentro do processo criativo literário. Autran chega à ousadia de fazer suas personagens serem metáforas do próprio conceito de personagem, assim como tinha feito séculos atrás Miguel de Cervantes com seus dois Dom Quixote de la Mancha: a primeira parte, como a “Persona”, de 1605, e a segunda parte, como a “Pessoa”, de 1615, uma desdizendo a outra, uma demonstrando que a primeira figura e história de Quixote era a falsa e a segunda a verdadeira – o inverso que fez Autran, mas ainda assim muito parecido e intertextual. A diferença entre Autran e Cervantes – este, que, porventura, é um autor fortemente aplaudido por Mikhail Bakhtin, pela sua inventividade – é que o primeiro nos deixa claro qual história é falsa e qual é verdadeira, e o segundo deixa sob a suspeita e conclusão do leitor, ao se deparar com as vozes de seus Quixotes. No fim das contas, porém, o conúbio entre realidade e ficção se encobre de um amálgama de reflexões e indagações sobre o fazer poético e indica as nuances e particularidades do que é ser autor, leitor, narrador e personagem.

Em *Lucas Procópio* também, Autran confronta a questão do mito e da razão, que é um tema, aliás, muito caro no mundo ocidental, desde o racionalismo iluminista até os projetos da irracionalidade e da discussão sobre o mito nietzschianos. Rosalina, em *Ópera dos mortos*, possui em sua mente a história do avô, que não conheceu, pelo que contava seu pai (João Capistrano) e pelo que a cidade de Duas Pontes contava de seu passado; isto é, para ela o avô é mito.<sup>46</sup> Mas até que ponto esse mito, que é a resposta primitiva da gênese da família Honório Cota, não se torna a realidade de Rosalina e de João Capistrano? Ela não sabe quem foi o verdadeiro Lucas Procópio, assim como seu pai também não sabia, mas é inevitável perceber que no sangue do filho e da neta existe a bipolaridade do avô, de Pedro Chaves, de alguma forma a conduta dúbia, a constante desfaçatez e máscara deste persistem em Rosalina

---

<sup>46</sup> E sobre o mito diz Autran: “Os mitos são eternos porque tratam de temas primordiais do homem. O mito tenta resolver problemas angustiantes de maneira simples e não racional. Com a razão apenas não se consegue compreender o sentido da vida e do homem.” Fala de Autran Dourado de um uma entrevista feita por Marco Antônio Souza (crítico literário) e Reinaldo Martiniano Marques (professor de Literatura Brasileira na PUC/MG) para o Suplemento Literário de Minas Gerais, nº 1148, de 16 de junho de 1990.

e João Capistrano. Rosalina é uma de dia e outra à noite. João Capistrano é um na cidade e na política e outro em casa, trancafiado no casarão. A figura e a própria personagem de Lucas Procópio na memória e mente de ambos são a conjugação do real com o ficcional, e essa comunhão gera suas personalidades doentias, decadentes, trágicas, como a máscara do teatro grego, que esconde e ao mesmo tempo mostra, em contrariedade, o seu ator. Lucas Procópio é, no fim das contas, personagem de um livro, escrito por Autran Dourado, mas também é personagem da história de Rosalina e de João Capistrano, tanto de forma real quanto fictícia, e, nesse espelhamento, já não sabemos mais o que é realidade e o que é ficção, pois quando vamos nos aprofundando neste caleidoscópio do que a personagem realmente representa, o que resta é o dialogismo, e dentro do dialogismo já não se separa mais forma e conteúdo: vira metáfora.

Quantas máscaras Autran Dourado terá que usar para sabermos quem realmente é Lucas Procópio? Provavelmente todas, e, mesmo assim, nossa resposta sempre será que a história pode ser ficção e que a ficção pode ser história.

O personagem é símbolo, é imagem em movimento, enfim – metáfora em ação: tire-se o personagem da ação, imobilizando-o, tire-se o personagem do seu contexto próprio que é a narrativa, descreva-o, não o narre, e veja-se o que acontece: o personagem banaliza-se, estratifica-se, esvai-se no ar, volta à nebulosa onde vivia antes de ser antropomorfizar. Como num filme, quando se para o movimento, detendo-se na pura fotografia estática – retrato; o personagem só voltando a existir quando de novo se faz sequência fotográfica, vale dizer – cinema, narração. (DOURADO, 2000c, p. 224).

Tratando-se das personagens como símbolos, imagens, metáforas, Autran Dourado possui em seus romances diversos tipos delas, e cada uma acaba desempenhando uma função que margeia em alto ou baixo grau a importância da sua aparição nas obras. Há personagens que apenas ilustram ou decoram o enredo para dar-lhe maior tônica de realidade literária e encaixar bem os ritmos e passagens da narrativa, há aqueles que são imprescindíveis agentes da ação, há também os que revelam o alterego de seu criador (tal como João da Fonseca Nogueira), e há constantemente aqueles que reaparecem em outros romances em um tipo de intertextualidade dentro dos próprios livros do autor. Sobre essas variadas funções do personagem nos relata Roland Bournneuf:

A personagem de romance, a título idêntico da personagem de teatro, pode desempenhar diversas funções no universo fictício criado pelo romancista. Pode ser, sucessivamente ou simultâneo, elemento decorativo, agente da ação, porta-voz do seu criador, ser humano fictício com a sua forma de existir, de sentir, de ver os outros e o mundo. (BOURNNEUF, 1976, p. 211).

Apesar de desempenharem diferentes papéis e diferentes funções, o que se vê de uma forma geral nas personagens de Autran Dourado é que elas se encontram emaranhadas numa obstinada e irresoluta teia do drama familiar. A célula da família e sua neurótica estrutura, repressiva e repressora, recalcada e moralista – tal como o próprio Autran relata serem a tradição e o sintoma mineiros – determinam os comportamentos dramáticos, trágicos e insanos destas personagens, e é isso que assegura ao autor a liberdade na concepção de textos que vão do fictício ao cultural e histórico, e não como conduta de expressão consecutiva da realidade ou de uma necessidade de representar o povo mineiro, mas como uma conversa entre estes dois polos que dialogicamente se imbricam na carpintaria do romance. De forma irônica sobre essa questão, afirma Autran:

A obra de arte narrativa sempre foi assim, em prosa ou verso, não importa: é da fábrica de suas metáforas, de seus mitos e ritos, que o escritor testemunha o mundo em que vive. Foi assim que Homero tratou dos mitos do seu tempo, quando criou figuras poéticas como Aquiles e seu parceiro, em amálgama com mitos ancestrais do mundo grego. Se Saturniano Brito ou João da Fonseca Nogueira [*personagens do romance A serviço del-Rei*] não têm a atitude moral dos heróis da Ilíada, a culpa não é minha, mas do nosso mundo ético decadente. (DOURADO, 1984, p. 1).

Nada mais parecido com Mikhail Bakhtin do que essa afirmação de Autran Dourado de as personagens representarem de alguma forma a ética e a moral da cultura e do seu povo originário, não como uma obrigação, mas como uma inevitável transtextualidade que o romance adquire dialogicamente no processo de sua criação, por uma relação (não reducionista) com a política e a história em que está inserido.

O estatuto literário de Autran Dourado de abarcar o drama familiar de suas personagens como premissa de seus destinos trágicos e decadentes, assim como o é, para o autor, o passado das Minas Gerais, faz com que os laços existentes nas famílias destas personagens sejam verdadeiras prisões, por isso mesmo, em geral, os heróis de suas narrativas (mesmo que não dotados plenamente do ar da graça e do progresso) estão fora do lar: em *O risco do bordado*, por exemplo, temos Zico, que é um menino sem família, assim como Valentina, que não conhece os pais e faz parte de um circo nômade, e Xambá, que é um andarilho solitário; em *Ópera dos mortos*, há Juca Passarinho, um aventureiro e forasteiro; e em *A barca dos homens*, Tônho, um vagabundo conhecido por todos na cidade beira-mar. Dentro do núcleo familiar, a figura paterna é sempre lei, jamais graça, sobrepondo-se a qualquer tentativa maternal do afeto. Posto isso, o que se vê é que qualquer tentativa de esperança e de elevação para seus personagens estaria, de qualquer forma, fora da família (LUCAS, 1983, p. 30-35).

Entretanto, esse tom pessimista de Autran, a que ele chama de “dureza otimista”, cobre-se de ironia e de beleza nos discursos de suas personagens, que possuem também suas epifanias e momentos de lucidez. O destino em ruína de seus caracteres não sobrepuja a beleza plástica e estética da escrita do autor brasileiro, muito pelo contrário, a eleva de tal forma que não é mais o enredo que encanta, mas a sua forma de contar. Podemos nos deparar na leitura de seus romances com as mais maquiavélicas personagens, tais como Malvina, de *Os sinos da agonia*, e Saturniano, de *A serviço del-Rei*, mas é impossível não se apaixonar, como contemplador, com a porção linguística e com o corpo estético nos quais são plasmados. Já não é mais a personalidade criada que fascina, mas a sua materialidade na palavra, a sua descrição e a voz que a conjuga. Não há vilões ou mocinhos em Autran Dourado, o que há são seres complexos – na verdade, complicadíssimos –, problemáticos, como toda personagem romanesco, dotados de uma ficcionalidade que se remete ao real humano, não necessariamente como transposição de uma pessoa social específica, mas como pessoa no mundo, como carta marcada da beleza e da dureza de existir.

É a partir dessas configurações que vemos recorrentemente nos romances de Autran Dourado as quase mesmas figuras: senhores de fazenda, coronéis e pais de família turrões, brancos, violentos e solitários; doentes mentais, que representam a essência da verdade, do afeto e da sinceridade; mulheres perigosas, interesseiras, inteligentes e ávidas por poder e riqueza; empregados negros ou escravos, sempre fiéis e leais aos seus amigos e senhores; amas de leite, empregadas negras cheias de ternura, silêncio e submissão; artistas depressivos, decadentes, tristes e revolucionários que perdem sua causa; prostitutas de corpos escancarados e sem mistério; crianças curiosas, imaginosas e marcadas pelos traumas familiares; homens egoístas, inundados em pensamentos fixos, mágoas e ressentimentos do passado; pessoas lendárias, míticas, de quem todos contam histórias e situações paranormais ou misteriosas; religiosos fanáticos, muitas vezes hipócritas ou profundamente marcados pela dúvida entre a vida de castidade e a vida amorosa e sexual; beatas, muitas vezes moralistas e infelizes em sua vida monástica; políticos corruptos, com discursos retrógrados e egocêntricos; moças solteiras, desejadas por vários homens e que, sem escolha, acabam se entregando à submissão em casamentos com homens mais velhos e ricos, para sobreviver e salvar a família da miséria; moços cheios de desejo sexual que se entregam à bebedeira e aos bordéis; moças com vidas simples, comportamentos interioranos e rústicos, tímidas e marcadas por mistério, silêncio e segredo; enfim, personagens marcados profundamente pela tristeza, pelo depauperamento e por uma inevitável derrisão do destino, em constante colapso e esfacelamento.

É interessante observar que todos esses tipos de personagens das obras de Autran Dourado, ao tematizarem a história do passado decadente das Minas Gerais, estão envoltos por um ponto de vista masculino. A voz que desencadeia a narração é sempre masculina, quando não a percebemos de forma implícita, vem o próprio narrador nos dar ares de quem ela é explicitamente; e quando não são personagens (tal como João da Fonseca Nogueira) que permeiam várias obras – reaparecendo de diferentes formas, mas permanecendo o mesmo, com a sua história marcada em todo o conjunto das obras de Autran –, são a voz da comunidade, do povo, da cultura, ou de um narrador que finge falar em terceira pessoa mas abarca em sentido e discurso a primeira, em grau de onisciência seletiva. Contudo, ao se considerar o grande universo das personagens de Autran, é mais do que notável a forte presença de mulheres, em alguns momentos submissas e enigmáticas, mas em vários outros fortes, sedutoras, até mesmo diabólicas e astuciosas. Sobre elas diz Autran:

Já me disseram que eu sei criar melhor personagens femininas do que masculinas. É capaz de ser verdade, pois as mulheres me interessam mais do que os homens. A minha Rosalina [*de Ópera dos mortos*], eu próprio a considero uma personagem fascinante, com ela me identifico muito. Já Malvina (mal vinda) [*de Os sinos da agonia*] me horroriza pela sua determinação e desespero alucinados. Mas ambas, no esforço que diz para entender a sua profundidade abissal, me fizeram sofrer muito. Entre as duas há uma diferença essencial: Rosalina, apesar do seu orgulho, é boa, ao contrário de Malvina, cuja maldade e desespero me assustam. A minha Malvina é uma repetição da figura mítica de Fedra, tratada por Eurípedes e por Sêneca na antiguidade clássica e por Racine mais modernamente. Diante de um mundo que a oprime, Rosalina não encontra solução para os seus problemas existenciais que não a loucura. Ao se dividir em duas (uma Rosalina diurna e outra noturna), é a maneira que ela encontra de solucionar a crise existencial em que está metida. Como dizem os manuais de psiquiatria, a divisão da personalidade é uma manifestação de esquizofrenia, loucura que é a sua única saída. Coisa parecida com Malvina, que aciona a máquina do mundo e não pode mais detê-la. Só a morte pode parar essa máquina infernal. (DOURADO *apud* SOUZA & MARQUES, 1990, p. 9).

Quando as personagens femininas de Autran, tais como Rosalina e Malvina, são mulheres em que a razão e a paixão parecem se combinar de forma avassaladora, elas chegam a beirar à loucura, colocando em xeque os alicerces de uma sociedade patriarcal – apesar do discurso masculino dentro da narrativa. Provavelmente a insanidade atingida por elas esteja correlacionada a toda essa força de manobra que precisam realizar para se colocarem no mundo e sobreviverem nele; às vezes a única saída para elas são a crueldade e o orgulho. Todavia, quando as personagens são a figura da submissão e da docilidade, seus destinos acabam sendo a tristeza e a solidão, ou a tragédia catalisada pela repressão sexual e pela vontade de liberdade, que as fazem cometer o adultério ou o assassinio do homem com quem casaram. No fim das contas, o que se percebe é que, seja a personagem a figura da maldade ou

da revolução, seja ela a figura da ternura ou da submissão, ambas se encontram dentro de uma sociedade falocêntrica, conservadora e que procura legitimar uma ordem estabelecida, e ambas enlouquecerão ou perecerão. Autran consegue como ninguém explorar sutil e densamente as várias camadas da personalidade de cada uma delas, levando-as ao seu destino de bodes expiatórios ou de destruidoras. Parece-nos, portanto, que as personagens de Autran estão sempre destinadas a ser vítimas sacrificiais, nunca estão relacionadas à fertilidade ou ao crescimento sadios, são a irrevogável metáfora da denúncia da prática de violência do patriarcado, da bestialidade e da castração. E este é um dos mais caros objetos estéticos da obra de Autran: a decadência das Minas Gerais do passado por conta do patriarcado violento, moralista e repressivo, que, neste caso, leva a figura da personagem feminina à doença, à morte, ao adultério, à loucura ou ao suicídio (MARQUES, 1996, p. 4-5).

Aproximemo-nos, por exemplo, da figura de Isaltina, que aparece tanto em *Lucas Procópio* quanto em *Um cavaleiro de antigamente*. Avó de Rosalina (de *Ópera dos mortos*), esposa de Lucas Procópio (na verdade, Pedro Chaves) e mãe de João Capistrano, pertencente, assim, à família Honório Cota, Isaltina era mulher sofisticada, iniciada nas artes, tocava *harmonium* e conhecia as sonatas de Schumann:

Isaltina não era dali das Duas Pontes, vinda da Diamantina. Veio casada, e era uma dona, uma sinhá muito moça, bonita de modos, porte e figura. Se vestia bem, com distinção, uma senhora de antigamente. Gente de casta, se diz, o pai alto dignitário do Império, o Barão das Datas, o nome por causa do lugarejo onde nascera. (DOURADO, 1985, p. 87).

Esse excerto demarca a primeira aparição de Isaltina na obra de Autran Dourado, através do livro *Lucas Procópio*, e o que já se nota nestas primeiras linhas é o destino marcado da personagem. O narrador relata todo o comportamento castrador, sisudo e submisso da sinhá Isaltina, que era muito moça, muito bonita, se vestia bem, tinha distinção, era casta, filha de um senhor dignitário do Império, isto é, uma mulher demarcada pela visão de um modo de ser recatado, totalmente influenciado pela sociedade patriarcal e violentamente machista. Isaltina acaba por ser casar com um homem cheio de máscaras, um coronel, que inicialmente tinha se mostrado cândido e fioso, e logo depois se revela violento, bruto, corrupto e tenebroso: Lucas Procópio. Daí já se tira, *a priori*, que uma mulher ligada às artes, mesmo sofrendo com a submissão a que fora impulsionada desde pequena, não se prostrará totalmente às investidas deste patriarcado, e, na busca de afirmar sua identidade e individualidade, procurará ser sujeita de seu desejo e não apenas objeto do desejo de outro. É nesse contexto que Isaltina se apaixona pelo jovem padre da igreja, belo, jeitoso e

carinhoso, Padre Agostinho, e a ele seduzirá com sua arte. Infelizmente, como nenhuma personagem de Autran possui um final fácil, principalmente as femininas, a vida de Isaltina cai em derrocada e, pela violência e suserania do marido, acaba tendo que ceder de sua vida para viver a vida de esposa que dará filhos, e filhos homens, ao seu coronel, e criá-los em tristeza e desamparo emocional até que a morte lhe carregue.

Há várias personagens femininas de Autran Dourado que caem na mesma condição que Isaltina, que são fortes e orgulhosas como Rosalina e aterradoras como Malvina. Há prostitutas, com as portas escancaradas da vida, tais como as moças da Casa da Ponte (de *O risco do bordado*): Teresinha Virado, Lina, Zilá, Violeta, Felícia e Ciganinha, que povoam as mentes dos homens e moleques de Duas Pontes (João, Zito, Tuim). Há mulheres belíssimas, apaixonadas e sedutoras, como Lelena (de *Novelário de Donga Novais*). Há as revolucionárias, avassaladoras e cheias de presença e inteligência, tais como Paula (de *Tempo de amar e Ópera dos fantoches*), Aurélia (de *Um artista aprendiz*) e Marta (de *Monte da alegria*). E há as castas, religiosas, monásticas e silenciosas, como Maria (de *Monte da alegria*) e prima Biela (de *Uma vida em segredo*). Há, enfim, uma gama de personagens que suscitam a questão feminina dentro do imbricado universo literário, o qual se encontra em constante comunicação com a mundividência da realidade humana, dentro da história e da cultura mineira, brasileira e, com certeza, mundial (no que tange ao dialogismo tratado por Mikhail Bakhtin).

A forma como Autran Dourado molda e apresenta suas personagens as faz ter uma presença curiosamente palpável aos olhos do leitor, como se estivéssemos diante da cena de um filme, e não por conta dos detalhes ou descrições que são feitas, mas pela forma como a cena é criada e narrada como se houvesse uma câmera sendo manejada para atingir os focos certos que darão visão panorâmica de toda a situação a ser retratada. Isso ocorre de forma admirável em *Uma vida em segredo*, livro publicado em 1964, e que Autran toma como sendo uma das suas obras mais queridas, pelo tom simples e pelo convencimento que prima Biela nos oferece como personagem, porque parece estar tão viva a ponto de a sentirmos como um ente que se encontra na nossa frente e que nos pomos a observar, odiar, amar, sentir pena e adorar. Biela é daqueles personagens que estão tão bem-postos no papel que o leitor não raro chega a antecipar suas reações, suas frases. É de uma coerência psicológica que persuade e encanta. Na verdade, o que se sente é que *Uma vida em segredo* foi feito para mostrar Biela, descrever sua trajetória no mundo, tão marcante que se torna na obra, e que ofusca, mesmo com sua palidez, a todos em sua volta. Adentremos no mundo de Biela:

As meninas repararam em tudo: a sombrinha vermelha desbotada de cabo comprido, as botinas de cordão que apareceram quando ela saltou do cavalo, a saia muito comprida quase se arrastando no chão, a blusa de botõezinhos fechada até o pescoço, os gestos todos que ela fez. Não viram a cara, que ela trazia sempre baixa. Mas viram o coque grosso, baixo, de longas tranças, empoeirado.

Constança, gritou o pai já na porta da sala, a prima chegou. Vai entrando, a casa é sua, voltou-se para trás.

Parado na soleira da porta, prima Biela esperava, esperava não sabia o quê, assustada feito súbito um animal para na estrada, estranhando.

Só se mexeu quando Constança pegou-a pelo braço e puxou-a para o centro da sala. Então, esta é a prima, ia dizendo cordial, acolhendo-a, amparando-a, pondo-a à vontade. Não tem tempo que estamos esperando. Então, fez boa viagem? (DOURADO, 2000e, p. 24).

Essas passagens descrevem, quase que cenograficamente, o momento em que prima Biela chega na casa de primo Conrado, o qual – com a morte do pai da moça, seu único parente restante, vivendo léguas e léguas distante na Fazenda do Fundão – se tornará o seu tutor. Desabituada do convívio civilizado, Biela, simples, rústica, desajeitada, tímida, taciturna e de personalidade discreta, irá enfrentar a vida na cidade, com suas etiquetas e padronizações; se deparará com o discurso representativo do meio burguês do qual a esposa de Conrado, Constança, é principal representante; e será forçada a se relacionar com os filhos do primo que, ao vê-la chegar a cavalo, deselegante, vestida de chita, já a julgam estranha e decepcionante.

A figura de Biela lembra bastante a personagem Félicité do conto de Flaubert *Un coeur simple*, assim como Macabéa de Clarice Lispector, em *A hora da estrela*, porque as três são metáforas de uma existência marginal, com seus mundos pequenos e serenos, dos quais captamos poucas revelações; vidas pacatas que transcorrem subterrâneas na renúncia às pompas e às circunstâncias. Contudo, Biela e Macabéa, personagens de uma literatura brasileira, parecem se sobrepor à francesa Félicité, pois as duas primeiras, apesar de deprimentes, possuem uma força que as legitima, não se curvam totalmente aos ventos que as levam, não vivem numa terrível falta de jeito para serem felizes e se imporem como gente no mundo, como o faz a personagem flaubertiana. Macabéa e Biela de alguma forma sabem do seu lugar, da sua existência. Biela, principalmente, gosta de estar com os empregados na cozinha na casa de primo Conrado, se sente gente como eles e com eles, e, neste encontro, passa a preservar sua intimidade, seu mundo interior, cheio de lembranças da mãe, do pai, da fazenda. Há em Biela uma tendência ao envelhecimento rápido, virgem fanada, cheia de paz, simplicidade e tranquilidade, que se sente identificada com as pessoas e os bichos escoraçados no mundo, por isso mesmo adota um cãozinho em situação de rua que conviverá com ela até o fim de sua vida.

No quarto, sentada na cama de mola, que se afundou rangendo ao peso do corpo, tão diferente do seu catre de tábuas, Biela fincou os cotovelos nos joelhos, apoiou o queixo nas mãos e ficou de olhos grudados no espelho de moldura em cima da cômoda. O espelho refletia uma figura encurvada, o rosto pálido e apático, uns olhos inexpressivos que pareciam não ver, afundados além da superfície polida. Na verdade, Biela não reparou sequer na figura que o espelho lhe mostrava. Voltava-se toda para um centro de força, para uma pequena semente nas sombras que se adensavam, para o oco no peito, para o miúdo coração desamparado. Sentia-se miserável, um trapo sujo, um tronco podre que o riacho leva. Tão miserável que nem lágrimas lhe vinham aos olhos sem brilho, mortos. Talvez ela tivesse desaprendido a chorar.

Depois, muito depois, foi que começou a dar conta de si, como se voltasse de um mundo de brumas, como se acordasse de um sono pesado, despovoado de sonhos.

[...] De repente se sentiu plena no mundo, via onde estava. Aquele mundo agora seria o seu mundo. O quarto era na casa de primo Conrado, a casa ficava na cidade. Não era mais o casarão da fazenda, lá atrás, muito longe, perdido, como se tudo tivesse se passado há muitos anos.

E como deu acordo de si, foi juntando os farrapos de lembrança da viagem; os matos todos por onde passou, os riachos que atravessou, os passarinhos que voavam assustados, as árvores todas que viu, a entrada da cidade, a chegada na casa do primo. E teve uma visão da casa, da sala, do móvel escuro que ela não sabia o que era, de prima Constança, das meninas, de tudo aquilo que de agora em diante fazia parte de sua vida, tinha de ser a sua vida. E como era de novo um ser no mundo, teve a percepção do mundo em que agora ia viver.

[...] Era outra vez Biela, e como era outra vez Biela, disse num leve sorriso a descoberta – Biela. E ficou dizendo muito tempo Biela, Biela, Biela. (DOURADO, 2000e, p. 27-28).

A vida de Biela então é a da pureza e a da mais profunda humildade, e essa forma de viver não é uma opção única dela, mas uma escolha, porque o pai a deixou com posses. Mas ela não desejava gastar, não desejava usar os vestidos que prima Constança teimava que ela usasse para se parecer mais sociável e cidadina, ela queria estar entre os pobres, os criados, os simples, queria costurar e fazer pequenos serviços nas casas alheias, por prazer, para ganhar algumas moedas.

A complexidade e ao mesmo tempo singeleza da personalidade dessa personagem, tão marcante na obra de Autran Dourado, revela a conclusão a que se destinam todas as outras, as quais se não caem na ruína, vivem à margem, em recato e solitude. Biela tinha quarto com cama de mola, mas preferiu ir dormir no quatinho nos fundos; Biela teve pretendente, mas na hora de se casar desistiu, preferiu viver em sua beatitude e clausura; Biela podia ter tido amizades, mas preferiu a companhia de um cãozinho vira-latas, a que deu o nome de Vismundo; Biela morreu aos poucos, tossindo, enfraquecida, pálida, miúda, em silêncio, com o semblante de quem não parecia sofrer. Biela – a qual só passamos a saber o nome completo e verdadeiro no final da trama: Gabriela da Conceição Fernandes – sempre teve uma vida em segredo, mas não porque tinha histórias misteriosas e escondidas que nunca contara a ninguém, mas porque sua vida mesmo era para dentro, era implícita, era silenciosa, porque ela mesma tinha em si o segredo de uma felicidade terrena muito angélica, muito simples e

tocante, verdadeiramente celestial, que, aos olhos ambiciosos e egoicos da sociedade, parecia excêntrica, apática, sem graça. Biela é, como personagem, a metáfora da própria vida que, por si só, é um grande segredo.

O cachorro saltou sobre a cama, lambia-lhe a cara, pulava no chão, corria volteado pelo quarto, latia, voltava para junto dela. Depois se aninhou nos pés da cama, de olhos fechados. A alegria de Vismundo encheu de alegria o coração de Biela. A vida era boa, valia a pena viver: porque houve um momento que quis morrer. Ficaria boa, os dois voltariam a fazer os mesmos passeios, a quentar sol na horta. Ela recontaria como era o riachinho correndo, o monjolo, a cantiga do canapé, os pios dos pássaros. (DOURADO, 2000e, p. 112).

Biela baliza, então, essa grande capacidade material e conteudística que a personagem carrega dentro da literatura, e, nessa forte e substancial representação do universo feminino dentro de sua obra, Autran Dourado se diz muito inspirado em questões ligadas à sua própria vivência enquanto pessoa, que de alguma forma perpassam cada uma das mulheres criadas para seus romances. Não necessariamente como um movimento autobiográfico, mas como um sintoma que se esparge no ato da criação personativa, algo meio que flaubertiano.

A solidão do ser que possui sua vida em segredo, silêncio e mistério, a repressão sexual que culmina em uma quase obsessão pela perversão e pelo erotismo, a loucura e a esquizofrenia advindas de um recalque por não poder viver e ser o que realmente deseja e é profundamente, a violência marcada pelo autoritarismo cego e machista, provocado pela reentrante solidão, são alguns dos vários sintomas que penetram a vida das personagens de Autran Dourado, e que revelam – como um Flaubert, ao falar “Bovary c’est moi” – a própria vivência e experiência do autor brasileiro, quiçá de toda uma sociedade dos séculos passados e atuais. As Rosalinas, Malvinas, Isaltinas, Teresinhas, Marias, Martas, Lelenas e Bielas são e não são Autran, são e não são as mulheres e homens mineiros, são e não são brasileiros e brasileiras e seres humanos do mundo todo. E entre esse ser e não ser da personagem existe uma espiral delirante de confrontações, mistérios, paródias e metaforizações, das quais tanto fala e as quais tanto defende e cria Autran Dourado em sua escritura, e com as quais, na primazia da coincidência literária, Mikhail Bakhtin se corresponde e se entorna nas suas teorias.

No fim das contas, Mikhail Bakhtin e Autran Dourado são importantes personagens na história da Literatura e, como tais, se tornam também metáforas da necessidade de se criar a ordem na arte em meio ao caos do mundo.

## CONCLUSÃO

Pelo que vivenciei e compreendi na arte, devo responder com a minha vida para que todo o vivenciado e compreendido nela não permaneçam inativos. No entanto, a culpa também está vinculada à responsabilidade. A vida e arte não devem só arcar com a responsabilidade mútua mas também com a culpa mútua. O poeta deve compreender que a sua poesia tem culpa pela prova trivial da vida, e é bom que o homem da vida saiba que a sua falta de exigência e a falta de seriedade das suas questões vitais respondem pela esterilidade da arte. [...] Arte e vida não são a mesma coisa, mas devem tornar-se algo singular em mim, na unidade da minha responsabilidade. (BAKHTIN, 2011, p. XXXIV).

Me desculpe a imodéstia, falo do que fiz e do que sei. Se falo tanto de mim é porque sou o autor que mais conheço, vivo com ele. Navegando é que se aprende a navegar: somente com um manual de navegação você jamais navegará. Eu desejo apenas ajudá-lo a não perder muito tempo. Logo que se sentir pronto, faça-se ao mar. Se não tiver ainda chegada a sua hora e você se precipitar, pode se afogar, e eu não quero que você se afogue; desejo-lhe apenas boa viagem. (DOURADO, 2003, p. 18).

Os meandros da arte nos fazem adentrar em questões bastante complexas, porém extremamente necessárias, da criação. E se a criação tem a ver com a vida, com suas bases ideológicas, valorativas e culturais, haverá teorias que defenderão esta ideia e haverá teorias que a criticarão. O atributo dialógico existente, por exemplo, entre literatura e sociedade, literatura e cultura, literatura e outros discursos e literatura e vida é uma das questões mais polêmicas dentro das linhas de pensamento e teorias sobre a estética verbal e sobre a linguagem artístico-literária. O caminho a se trilhar dentro de qualquer uma das vertentes remete, desta maneira, a uma escolha, e escolhas requerem responsabilidade e responsividade.

Esta tese fez a sua escolha e passou, assim, a ser responsável e responsiva por uma fala: a fala de Mikhail Bakhtin e a fala de Autran Dourado. Os dois em comunhão. Dentro de um caleidoscópio de juízos sobre o fazer literário e, mais especificamente, sobre a poética de romance. As reflexões dialógicas encontradas através da fricção entre ambos nos fizeram entender, antes de mais nada, que se a literatura é um fenômeno ideológico, que confronta arte e vida, então o romance é seu mais pretensioso instrumento, porque as confronta em amplitude e engenhosidade.

As intersecções encontradas entre Mikhail Bakhtin e Autran Dourado na tese nos fizeram confirmar que a viagem comparativa e tipológica feita a partir de ambos, bem como o caminho de recepção das ideias da teoria russa – tornada eurocêntrica mais por conta das primeiras traduções em francês – pelos estudos brasileiros, trazem à tona uma necessidade de pensar melhor sobre o lugar da eurocentrização no fazer literário e no fazer teoria da

literatura, pois, assim como na Europa (e em outros lugares mais valorizados pela crítica tradicionalista) há muitos autores e teóricos importantes e indispensáveis, há também na América e (como objeto específico desta tese) no Brasil tantos outros de mesmo aporte. Desta forma, é sempre valioso questionar como Bakhtin foi recepcionado pelo Brasil: se as traduções francesas, domesticadas pelo estruturalismo francês da década de 1960 e 1970, não nos atingiram, não atingiram, por exemplo, Autran Dourado. É preciso observar as epistemologias do Sul sobre essas teorias vindas de fora: a colonialidade do poder europeu sobre um povo, como o brasileiro, que sofreu as consequências por ter sido colonizado, e que, de repente, sofre por ainda ser, de alguma forma. Assim como é interessante analisar os resultados da comparação entre dois autores de diferentes lugares, de diferentes épocas, e que, mais especificamente, está sendo executada aqui no Brasil, em pleno século XXI, com um olhar provavelmente diferente do que seria em outra época. Dentre várias outras coisas que poderia se elencar quanto aos aspectos da comparação e da recepção.

No fim das contas, essas questões tão complexas e tão profundas, que embrenham em searas históricas, metodológicas, antropológicas e culturais, e que perfazem, porventura, a própria ideia de dialogismo pensada por Bakhtin, foram desenvolvidas na tese principalmente a partir da tentativa de não sobrepujar o teórico russo fazendo-o esmagar o autor brasileiro, mas, acima de tudo, fazendo-os dialogar, conversar, sem necessidade de elencar quem está acima ou abaixo. O maior intuito não foi discutir em demasia sobre essas considerações, mas de pensá-las como um olhar importante sobre o que se procurou refletir dialogicamente entre os autores, porque nessas interferências provocadas sempre é preciso evitar que pendamos mais para um lado.

Se pensarmos da mesma forma que Bakhtin, teremos que ter cuidado ao falarmos que chegamos a findas e acabadas conclusões com tudo o que foi escrito nesta tese, pois na verdade os caminhos para a contemplação e interpretação, bem como para a discussão e reinvenção das reflexões feitas estarão constantemente abertos e sujeitos a infinitas leituras. Mas isso não quer dizer que não tenha havido um propósito, uma chave de intenções ao se procurar afinidades entre o teórico russo e o autor brasileiro. O inacabamento significa abertura, mas não escancaramento. Há que se saber dosar com técnica e materialidade o conteúdo, pois fazer comparações não significa necessariamente encontrar parentescos, mas antes de tudo estabelecer conversas, e em conversas dialógicas há sempre produtivas relações.

É dentro dessa ideia dialógica da conversa que é importante ressaltar, a partir da tese feita, que todas as afinidades metodológicas e pensamentos compatíveis encontrados entre Mikhail Bakhtin e Autran Dourado partem de pontos específicos e não de uma universalidade

sobre tudo o que falam, pois suas diferenças e discordâncias também são importantes dentro das reflexões dialógicas feitas a partir deles (mesmo não sendo este o principal foco da tese). Seria estranho até se concluir que um é tal qual o outro, que ditam sem isenção a mesma língua e trilham totalmente por caminhos iguais. Mesmo assim, é muito interessante observar (e esse foi o objetivo da tese) como um teórico russo, que passou pela revelia de um totalitarismo político, e caminhou quase que no esquecimento por mais de cinquenta anos, possa ter convergências com um romancista e ensaísta brasileiro, que verá seu apogeu como escritor acontecer também em uma época governamental de ditadura e opressão. Autran entrou em contato com a obra de Bakhtin, provavelmente de forma sutil, só depois deste ter sido traduzido e levado para a América já na década de 1980 – e uma obra que por sinal fora escrita nas décadas de 1920 e 1930 –, e nela encontrou confluências com a sua escritura: o que um teorizou o outro já fazia na prática. Este conúbio produziu uma corrente teórica bastante cara à teoria literária – que cresce gradativamente até hoje –, bem como talhou um dos maiores escritores da literatura não só brasileira mas mundial, que encanta e polemiza a linguagem romanesca com uma carpintaria poética incomparável.

Os discursos de Mikhail Bakhtin e Autran Dourado se confluem, como percebido, dentro de uma forte defesa ao processo criativo da literatura como uma atividade técnica, dentro de um lugar lúcido e construtivo, contrário ao desatino da inspiração. Para ambos, a produção artística tem a ver com uma capacidade de saber conduzir a matéria para se chegar bem ao conteúdo, de saber moldar a língua e a linguagem para se alcançar a ideia, e por isso mesmo, a arte se torna influenciada pela cultura, história, época e ideologias em que está inserida, não com uma tônica de pura representação e dependência cega delas, mas com o estabelecimento de um diálogo com elas, a que Bakhtin vai chamar de *dialogismo*. E para se entender a arquitetura literária e seu todo complexo e bem estruturado é impossível, portanto, ficar só de um lado, só do lado da forma e da matéria ou só do lado do conteúdo e dos valores, há que se saber trabalhar com ambos em comunhão. Por isso mesmo, tanto Bakhtin quanto Autran foram tão críticos à estética material e à estilística tradicional, bem como às correntes sociológicas mais vulgares e reducionistas, muitas vezes tão radicais e unilaterais em defesa dos seus princípios.

Nesse processo de entender a obra como um todo é que percebemos também a posição de ambos sobre a questão do estilo do autor, quando afirmam que cada obra acaba fazendo um autor diferente, individual e conectado excepcionalmente a ela, como se o escritor usasse uma verdadeira máscara a cada criação e, mesmo tendo seu estatuto, características e objetos estéticos afins, este passaria inevitavelmente por uma nova e singular experiência a cada livro

produzido, e este livro abarcaria seu estilo próprio e único. Por esta razão e tantas outras, vemos Autran Dourado falar sobre suas criações e demonstrar o processo exclusivo de facção de cada uma delas, mostrando como cada obra requereu dele um jeito diferente de manobrar a matéria-prima literária.

Tudo isso que foi relatado são resultados do que foi tratado no primeiro capítulo da tese, no qual também se fez uma análise dos romances *Ópera dos fantoches* e *Um artista aprendiz*, de Autran Dourado, para mostrar como Autran metalinguisticamente trata destas questões nas suas tramas e discursos dentro da própria obra e para dar início ao afunilamento do objeto principal da tese, que são as ideias acerca do romance.

No segundo capítulo, o que deixaram mais claras essas consonâncias entre Mikhail Bakhtin e Autran Dourado foram as acepções que ambos têm sobre o gênero romanesco, ao estes relatarem as diferenciações estéticas que existe entre este gênero e outros gêneros, por conta principalmente da sua capacidade de abertura, heterodiscursividade, plurilinguismo, polifonia, carnavalização e dialogismo: conceitos tão importantes vinculados à teoria de Bakhtin e que demonstram a constante evolução e processo de devir que o romance suscita com sua modernidade artística. O labirinto criativo que é o romance – para usar palavras de Autran – coloca-o no patamar de exclusivo catalisador do trabalho com os mitos, símbolos e diversos discursos sociais, históricos, filosóficos, políticos e existenciais, e, por isso mesmo, dá-lhe capacidade de assentar a polifonia na escrita, bem como a paródia, a estilização, a heterodiscursividade e o hibridismo. Com essa maleabilidade, o romance acaba conversando com uma literatura que é universal. Autran Dourado brinca com isso de forma bastante criativa em *Os sinos da agonia* e em *A barca dos homens* – obras com quem esta tese se envidou neste segundo capítulo –, ao dar voz a diferentes narradores, carnavalizados e miticamente estilizados, que demonstram a infinita capacidade criativa que este gênero tão agênero possui, porquanto está sempre morrendo para se recriar, se reinventando para cada vez mais ressurgir diferente.

Para se entender todas essas nuances que abarcam o mundo movente da criação do romance, foi crucial estabelecer as funções e papéis de cada estância existente dentro da obra. Para isso, no terceiro capítulo, começou-se conceituando a figura do escritor, do autor, do narrador, da personagem e do leitor no fazer literário e essa atividade veio alicerçar pelo menos mais duas afinidades metodológicas entre Mikhail Bakhtin e Autran Dourado: a da importância do autor-criador e do autor-contemplador e a da diferença entre o autor da obra e autor como pessoa. Essa discussão leva consigo a premissa de um novo tipo de discurso e narração na modernidade, que tiram o autor do lugar de ser transcendental e iluminado,

autoridade cultural da arte, e colocam-no humildemente (mas sem perder sua importância) na posição de fundador de discursividade, de manipulador da linguagem para se alcançar um objetivo maior que sua ilusória hierarquia ou fama: a obra. Tanto Bakhtin quanto Autran veem a existência do autor dentro desta perspectiva e acreditam que principalmente o romancista é o que mais se desloca desta figura sagrada que tanto foi idealizada nos tempos passados; porque para se fazer um romance é preciso brincar, profanar, transmutar os cânones e gêneros fechados, é preciso acima de tudo sair de cena para criar máscaras várias que fingem ser detentoras de algum poder maior sobre o fazer poético. E é justamente disso que Autran se valeu para criar todo um estatuto literário que ironiza a autoria, ao engendrar alteregos que falam por ele e com ele na representatividade da sua pessoa como autor que assina a obra. João da Fonseca Nogueira, personagem que aparece em vários livros como a figura do escritor, e Erasmo Rangel, mestre imaginário de Autran (com quem este conversa e discute variados assuntos relacionados à literatura, filosofia, estilo e criação), são os principais exemplos tratados neste terceiro capítulo – por meio da análise de livros como *O risco do bordado*, *A serviço del-Rei*, *Breve manual de estilo e romance*, *O meu mestre imaginário* e *Poética de romance: matéria de carpintaria* –, que põem em xeque a configuração da autoria em tempos de romances tão plurilinguísticos e polifônicos.

Adentrando nos estratos da arquitetônica do romance, o que se viu no quarto capítulo foram as conversas entre Mikhail Bakhtin e Autran Dourado a respeito do tempo e do espaço, estes dois aspectos romanescos que foram tratados de forma separada durante muito tempo na teoria literária e encontraram em Bakhtin seu consórcio por meio do conceito do *cronotopo* e em Autran Dourado por meio *ars poética* de seus romances. Dialógicos que são, é implacável a necessidade de Bakhtin e Autran de avaliar o tempo e o espaço por um panorama que veja o *mundo representado* e o *mundo representante*, na obra, estarem intrinsecamente relacionados ao *tempo representado* e ao *tempo representante*. O jogo de maior parte da obra de Autran Dourado está no manejo com a “decadência das Minas Gerais do passado”, e, para tanto, não há nada mais cronotópico e dialógico que falar de um *topos* (Minas Gerais) baseado em um *crono* (passado), e fazer disso uma conversa entre linguagem artística e realidade histórica, movendo – como diz Autran – duas Minas, duas vertentes, dois mundos: o mundo do narrado e o mundo da narração, sem se deixar cair no reducionismo regionalista ou no realismo pedante. Daí que se consegue fazer o espaço se tornar, com maior primazia, em *ambientação* – como teoriza Osman Lins –, porque este espaço passa a suscitar dialogicamente valores, discursos, expressões e ideologias advindas das várias vozes dentro do romance, da mesma forma que faz suscitar tempos específicos, marcados por memórias, mitos e histórias. Com

este projeto de Bakhtin sobre o *cronotopo* é que podemos analisar melhor os importantes lugares simbolizados da obra de Autran, tais como as voçorocas, as salas de visita, os palácios do governo, as cidades do interior, as cidades grandes, as igrejas, os cemitérios, os puteiros, as casas, as fazendas, os quartos, as janelas e os relógios, todos eles marcados por um gesto temporal de mítica significação. Assim sendo, não foi à toa se ter abordado neste capítulo um dos romances mais característicos desse tratado de Autran com o passado das Minas Gerais: *Ópera dos mortos*. Nada como Rosalina e a sua família Honório Cota para nos mostrar como um casarão pode guardar incansavelmente os relógios de uma vida em ruína, nada como um Autran para fazer a teoria de Bakhtin ser tão bem retratada na prática através de seus romances (mesmo que, talvez, não intencionalmente).

Como finalização da tese, o quinto capítulo atentou-se à questão da personagem dentro da correspondência de ideias entre Mikhail Bakhtin e Autran Dourado. E o principal foco se deu na discussão sobre a relação ou não relação existente entre a figura criada ficcionalmente para a obra e a figura da realidade, em alguns momentos fonte de inspiração do autor. Tanto o teórico russo quanto o autor brasileiro, pelo que se pôde ver, não dirimem a suposta vinculação da personagem com alguma pessoa da realidade de suas vidas, mas atestam que essa ação passa por uma transmutação indispensável quando se transpõe a realidade para a ficção. A personagem para ambos, acima de tudo, é massa de manobra dos discursos e ritmos da ficção, ela está intimamente ligada à obra em si, e não à realidade factual e histórica. Contudo, apesar da posição clara e assertiva de Bakhtin e Autran, o capítulo mostrou como de Aristóteles até à modernidade a visão sobre a figura da personagem ficcional mudou diversas vezes e se patenteou com teorias muito diversas das pensadas por eles. A personagem, assim como o autor, chega a Bakhtin e a Autran como mais um estrato da obra cuja importância é tão funcional e hierarquicamente igual a qualquer outra, e, dentro do romance, retrata o próprio inacabamento, o próprio confronto com o devir e com um destino complexo e misterioso, diferentemente de tantos outros gêneros que a constrói de forma tão fechada e marcada por um destino. A personagem, desta maneira, nas palavras de Autran, nada mais é no romance que uma metáfora, é a personalização e transfiguração de um conceito, de uma ideia ou até mesmo de um próprio ser humano da realidade, e, portanto, pode ser paródia de vários outros. Pode ter variadas funções, pode ser elemento decorativo, agente da ação e narração, porta-voz de uma ideologia, sobrenatural ou fantástica, pode ser animal, homem, mulher, pode quebrar ditames e paradigmas, pode ser simples ou maquiavélica – pode ter a personalidade de Donga Novais, Isaltina, Rosalina, Malvina, Lucas Procópio e Biela (para citar algumas das obras de Autran tratadas no capítulo). Enfim, a personagem é molde para

metaforizar qualquer coisa que a obra em sua total arquitetônica requeira, pode ser ou não ser a realidade e, por isso, é tão larga e ampla que possui a obrigação de nos persuadir, de, por meio da linguagem, nos convencer que a ficção é real, dentro da realidade que convier para a obra e sua criação.

O que se pôde observar também como um dos, digamos, objetos estéticos norteadores dos capítulos da tese – e da própria obra de Autran Dourado como um todo – foi o tema da morte. Seja a morte da Literatura Comparada, do autor, do romance ou a morte constante nas obras de Autran Dourado, seja a morte real ou simbólica, a “indesejada das gentes” aparece mais como a figura positiva da impossibilidade do total acabamento, como a ruína e a perda que demarcam, na verdade a condição de legibilidade do texto, dentro de uma modernidade que compreende o texto literário como um objeto em constante processo de ruína, por estar sempre sendo reinventado, reeditado, relido, reanalisado, recontado – se considerarmos um visão relacionada ao que Walter Benjamin e muitos outros teóricos do século XX defendem. Nesta deixa, o inacabamento o qual defende Mikhail Bakhtin e Autran Dourado estaria fortemente representado, durante toda a tese, pela morte: a memória intermitente de uma decadência irreversível e profícua que abarca o texto literário, seja na sua forma, matéria ou conteúdo. A morte e a ruína como um processo de perda e de devir que expressa linguisticamente a relação entre o passado e o futuro, processo este metaforizado cronotopicamente pelas voçorocas de Minas Gerais, pelo patriarcado desbotado e pelo mofado imperialismo político nos enredos e na crítica ao tradicionalismo monovocal de Autran Dourado.

Assim sendo, à luz dos resultados das discussões feitas nos capítulos da tese, percebe-se claramente o quanto Autran Dourado se destaca como romancista, quão engenhoso e bem elaborado é o seu estatuto literário. Como muitas vezes foi dito, os ensaios, livros e apontamentos teóricos sobre literatura, sobre teoria do romance e, talvez de forma mais substancial, sobre criação literária, feitos por Autran, possuem sua importância e, porventura, sua familiaridade com as teorias e pensamentos de Mikhail Bakhtin, mas o que nos ficam profundamente marcados são os seus romances, e como dentro desses romances ele acaba trabalhando metaficcionalmente toda essa indispensável discussão crítico-teórica sobre literatura. Tudo isso nos permite colocar a prática da escrita romanesca de Autran Dourado à altura da notoriedade teórica de Mikhail Bakhtin, e essa equiparação por si só já destaca ambos como profundamente consequentes e duradouros na história da literatura, leituras vitais e indeclináveis.

Ademais, no que se refere às fotografias colocadas antes de cada um dos capítulos, ousada foi a mescla entre estas duas artes tão fortes que são a Literatura e a Fotografia, duas áreas que têm muita história para contar. Apesar de as fotos não terem sido tiradas propositalmente em relação às obras de Autran – mesmo porque receberam os títulos dos livros do mesmo somente depois da escrita da tese –, conseguiram em algum ponto coincidir com o que foi discutido e proposto. Há de se afirmar, portanto, que a tese e seu objeto de estudo é que influenciaram a escolha e a intitulação das fotografias, mas, mesmo assim, esperamos que tal ação não tenha repercutido, por ironia do destino ou por alguma força histórico cultural inconsciente, como processo de *colonialidade* da tese sobre as fotos. De qualquer forma, sobre cada uma delas e sua relação com a tese e as obras de Autran, podemos apresentar algumas conclusões:

*Um artista aprendiz*, de Júlio Castro, captou a questão do mascaramento gradual que ocorre com o artista ao criar sua personagem, e, como esta personagem narra uma história, ela acaba revelando uma tradição, acaba dialogando com o povo, com o imaginário e com a cultura: um aprendizado constante entre o artista e sua obra, e que foi auferido por Júlio, por meio de Catarina do Boi Calemba Pintadinho, e por Autran Dourado, paralelamente, por exemplo, por meio do personagem escritor João da Fonseca Nogueira, no romance homônimo à foto *Um artista aprendiz*.

*Os sinos da agonia*, de Ramon José Gusso, seguidamente, coincidiu com o trabalho da ruína e decadência com que Autran tanto se identifica em suas histórias e reflexões acerca das Minas Gerais. As lápides e os sinos simetricamente alinhados no fundo superior esquerdo da foto nos fazem lembrar, depois de falarmos sobre Autran, do ar fúnebre e pretérito das vidas e da trama na sua obra: são a imagem dos sinos que badalam nas horas mortas de Malvina, Gaspar e João Diogo, no livro também homônimo à foto.

*A barca dos homens*, de Webert da Cruz Elias, situada antes do terceiro capítulo, em sequência, mostra dois jangadeiros se ajudando para pôr a jangada ao mar, os quais poderiam nos remeter aos amigos Fortunato e Tônho no romance homônimo do nosso autor brasileiro, ou mesmo, literariamente, às duas faces da autoria, à pessoa e à persona, ao ser social e ao ser fictício, escritor *versus* autor, narrador *versus* personagem, obra *versus* leitor, em constante confronto e aprendizagem: a constante fricção entre Arte e Cultura que se metaforiza pela barca que carrega a própria arte e humanidade e sua capacidade de criar, uma barca que vai ao mar da ficção para conversar com a realidade, e vice-versa.

*Ópera dos mortos*, de Marcos de Araujo Fontenele, por sua vez, vai para o lugar derradeiro da existência e nos estampa o *cronotopo* do ossuário, lugar e tempo de quem já não

tem mais o que lembrar, ambientação onde se orchestra a sinfonia do esfacelamento da esperança e da criação, mas lugar também de onde ressurge a dúvida: os túmulos em cadência poderiam, porventura, perfazer a ópera da história da família Honório Cota? Metaforizariam a figura fúnebre de Rosalina? Refletiriam os objetos estéticos da decadência e da ruína em Autran Dourado, tão marcadamente retratados nesta tese? Deslindariam a morte do autor e a morte do romance? E, por fim, abririam as voçorocas e tumbas dos mortos da velha Minas Gerais, arcaica e alquebrada?

*Uma vida em segredo*, mais uma vez de Webert da Cruz Elias, por fim, como última fotografia, aparece antes de se iniciar o quinto capítulo, e retrata quase que impessoalmente uma senhora sentada em uma cozinha do interior, com o rosto virado para a esquerda de quem a vê, demarcando a simplicidade e a solidão em favor da vida, a personagem a favor da catarse: seria a vida feito história e seu constante segredo de metaforizar a luta e a dureza de existir? A matéria bruta da obra que precisa ser lapidada pelo seu carpinteiro? A Biela que prefere a verdade da sua cozinha simples à aparência do desconhecido? A memória que se recrudescer mesmo em meio ao silêncio?

Enfim, todas essas fotografias além de terem aberto a possibilidade de conversa com a tese e as obras de Autran Dourado, trouxeram reflexões dialógicas importantes para ratificarem as várias questões tratadas sobre Arte e Cultura, Forma e Conteúdo, Artista e Pessoa, Tempo e Espaço, Personagem e Vida: nada mais justo para se falar de obras artísticas do que se usar mais obras artísticas.

Voltando-se às reflexões dialógicas entre Mikhail Bakhtin e Autran Dourado acerca da poética de romance, talvez a maior conclusão, grosso modo, que se pode chegar em todo o trabalho feito nesta pesquisa seja a capacidade imensamente criativa que este gênero abarca desde a sua fundamentação como objeto artístico-literário. E esta habilidade do romance o faz ser um instrumento bastante democrático, porque ele é aberto, ele dialoga com a cultura e faz da cultura o seu discurso. Sua linguagem alcança diferentes nuances, abraça diversas vozes, compõe variadas estruturas e constitui parodizantes estéticas, e, por este motivo, ele sempre está morrendo para novamente se renovar e se atualizar. O romance fez da literatura uma mesa dionisíaca em que todos dentro dele bebem e conversam de igual para igual, nele não há favoritismo sobre autor, narrador, personagem, tempo ou espaço, porque todos têm sua função e são importantes, cada um tem que ter seu lugar exato na constituição de sua carpintaria. O romance, ademais, é tão diplomático que ele é escrito inclusive para os que não vão entendê-lo, para os que vão estranhá-lo e talvez detestá-lo, ou até mesmo para aqueles que não vão lê-lo – como diria Osman Lins (1974, p. 155). Ainda assim, todos serão influenciados por ele,

ninguém passará imune, porque ele faz parte da cultura de um povo, porque sua linguagem ressoa, sabe o que é a ignorância e a concebe como um discurso que existe e precisa ser refletido e combatido. Mikhail Bakhtin e Autran Dourado podem pertencer a lugares, tempos e enredos diferentes, mas no romance eles se encontram, no romance eles sabem que arte e vida não são a mesma coisa, mas que ambas são responsabilidades nossas.

O processo de evolução do romance não está concluído. Ele entra atualmente numa nova fase. Nossa época se caracteriza pela complexidade e pela extensão insólitas de nosso mundo, pelo extraordinário crescimento das exigências, pela lucidez e pelo espírito crítico. (BAKHTIN, 2014, p. 428).

Como eu lhe disse anteriormente, é preciso ter paciência e humildade, saber esperar, sobretudo num país hebdomadário como o nosso, que muda de moda toda semana e tem memória curta, e possui uma coisa com letra mais do que minúscula chamada política literária; luta-se pelo poder literário como pelo poder político. (DOURADO, 2003, p. 13).

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Tradução e apresentação de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

ARISTÓTELES. *Poética*. Prefácio de Maria Helena da Rocha Pereira. Tradução e notas de Ana Maria Valente. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2004.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Tradução de Antonio de Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

\_\_\_\_\_. *A poética do espaço*. Trad. Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *Estética da criação verbal*. 6. ed. Prefácio à edição francesa Tzvetan Todorov; introdução e tradução do russo Paulo Bezerra. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

\_\_\_\_\_. *Marxismo e Filosofia da Linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. 7. ed. Prefácio de Roman Jakobson; tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Editora Hucitec, 1995.

\_\_\_\_\_. *Para uma filosofia do ato responsável*. Tradução aos cuidados de Valdemir Miotello & Carlos Alberto Faraco. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.

\_\_\_\_\_. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. 3. ed. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

\_\_\_\_\_. *Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance*. 7. ed. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini, et al. São Paulo: Editora Hucitec, 2014.

\_\_\_\_\_. *Teoria do romance I: a estilística*. Tradução, prefácio, notas e glossário de Paulo Bezerra; organização da edição russa de Serguei Botcharov e Vadim Kójinov. São Paulo: Editora 34, 2015.

BARRETO, Lázaro. *O moinho rifoneiro de AuTRAN Dourado*. Suplemento Literário. Minas Gerais, Belo Horizonte, 14 mai. 1977, p. 3.

BARROS, Diana Pessoa de; FIORIN, José Luiz (orgs.) *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita: seguido de novos ensaios críticos*. Trad. Mario Laranjeira. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

\_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

BEMONG, Nele, et al. *Bakhtin e o cronotopo: reflexões, aplicações, perspectivas*. 1 ed. Trad. Oziris Borges Filho, et al. São Paulo: Parábola Editorial, 2015.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BONNICI, Thomas (org.). *Teoria literária*. Maringá: EDUEM, 2009.

BOURNNEUF, Roland. *O universo do romance*. Trad. José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.

BRAIT, Beth. *A personagem*. 9. ed. São Paulo: Contexto, 2017.

BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. 5. ed. 2ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2014.

\_\_\_\_\_. *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1997.

\_\_\_\_\_. *Bakhtin: outros conceitos-chave*. 2. ed. 1ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2014.

BRASIL, Assis. *O meu mestre imaginário*. Suplemento Literário. Minas Gerais, Belo Horizonte, 1º jan. 1983, p. 2.

\_\_\_\_\_. *O romancista Autran Dourado*. Suplemento Literário. Minas Gerais, Belo Horizonte, 17 out. 1970, p. 3.

CANDIDO, Antonio. “A personagem do romance”. In.: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 51-80.

\_\_\_\_\_. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. São Paulo: Martins Fontes, v.2, 1959.

CARNEIRO, Sílvia Ximenes. *A técnica ficcional de Autran Dourado*. Dissertação de Mestrado (UFRJ). Rio de Janeiro: 1975.

CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura Comparada*. 2. ed. São Paulo: Editora Ática, 1992.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

COSTA, José Carlos da. *Os Sinos da Agonia, Ficção e Pós-Modernidade*. Línguas e Letras. Cascavel: 2008, v. 9. n. 17. p. 251-268.

COUTINHO, Eduardo F. “Literatura Comparada e interdisciplinaridade”. In.: OURIQUE, João Luis Pereira; CUNHA, João Manuel dos Santos; NEUMANN, Gerson Roberto (orgs.). *Literatura: crítica comparada*. Pelotas: Editora Universitária PREC/UFPEL, 2011.

DELEUZE, Gilles. O cenário do ambíguo – traços barrocos da prosa moderna. In: SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Além do visível: o olhar da literatura*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007. p. 55-77.

DIMAS, Antonio. *Espaço e Romance*. 1ª Ed. São Paulo: Ática, 1985.

DOURADO, Autran. *A barca dos homens*. 8. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

\_\_\_\_\_. *A serviço del-Rei*. 3. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000a.

\_\_\_\_\_. *Armas e corações*. Rio de Janeiro/ São Paulo: DIFEL, 1978a.

\_\_\_\_\_. *As imaginações pecaminosas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1981.

\_\_\_\_\_. *Breve manual de estilo e romance*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

\_\_\_\_\_. *Confissões de Narciso*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

\_\_\_\_\_. *Genética do texto*. Suplemento Literário. Minas Gerais, Belo Horizonte, 29 out. 1988a, p. 7.

\_\_\_\_\_. *Lucas Procópio*. Rio de Janeiro: Record, 1985.

\_\_\_\_\_. *Memória de Lúcio*. Suplemento Literário. Minas Gerais, Belo Horizonte, 14 out. 1978b, p. 4.

\_\_\_\_\_. *Monte da alegria*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

\_\_\_\_\_. *Novelário de Donga Novais*. 3. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000b.

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

\_\_\_\_\_. *Ópera dos fantoches*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.

\_\_\_\_\_. *Ópera dos mortos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999a.

\_\_\_\_\_. *O risco do bordado*. 9. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1999b.

\_\_\_\_\_. *O senhor das horas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

\_\_\_\_\_. *Os deuses absolutos: a propósito de A serviço del-Rei*. Suplemento Literário. Minas Gerais, Belo Horizonte, 29 set. 1984, p. 1.

\_\_\_\_\_. *Os sinos da agonia*. 5 ed. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1981.

\_\_\_\_\_. *Os sinos da agonia: romance pós-moderno*. Revista da USP, São Paulo: Edusp, 1999c, n. 20.

\_\_\_\_\_. *Paródia e pastiche no romance pós-moderno*. Suplemento Literário. Minas Gerais, Belo Horizonte, 02 fev. 1991, p. 13.

\_\_\_\_\_. *Personagem como metáfora*. Suplemento Literário. Minas Gerais, Belo Horizonte, 08 dez. 1973, p. 13.

\_\_\_\_\_. *Proposições sobre o labirinto*. Suplemento Literário. Minas Gerais, Belo Horizonte, 12 out. 1974, p. 2.

\_\_\_\_\_. *Proposições sobre narrativa*. Suplemento Literário. Minas Gerais, Belo Horizonte, 15 ago. 1987a, p. 7.

\_\_\_\_\_. *Proposições sobre mito*. Suplemento Literário. Minas Gerais, Belo Horizonte, 20 fev. 1988b, p. 5.

\_\_\_\_\_. *Proposições sobre o símbolo literário*. Suplemento Literário. Minas Gerais, Belo Horizonte, 21 jan. 1989, p. 6.

\_\_\_\_\_. *Rememranças de Hollywood*. Suplemento Literário. Minas Gerais, Belo Horizonte, 05 dez. 1987b, p. 7.

\_\_\_\_\_. *Solidão Solitude*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 1972.

\_\_\_\_\_. *Tempo de amar*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

\_\_\_\_\_. *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000c.

\_\_\_\_\_. *Um artista aprendiz*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2000d.

\_\_\_\_\_. *Um cavaleiro de antigamente*. São Paulo: Siciliano, 1992.

\_\_\_\_\_. *Uma vida em segredo*. 9. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000e.

\_\_\_\_\_. *Vida, paixão e morte do herói*. 4. ed. São Paulo: Global, 1999d.

\_\_\_\_\_. *Violetas e Caracóis*. Rio de Janeiro: Ed. Francisco Alves, 1996.

ECO, Umberto. *Pós-escrito a O nome da rosa*. Tradução de Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

EIKHENBAUM, B. et al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1976.

FARACO, Carlos Alberto et al. *Diálogos com Bakhtin*. Paraná: Editora da UFPR, 1996.

FÁVERO, Leonor Lopes. "Paródia e Dialogismo". In.: BARROS & FIORIN (orgs.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999, p. 49-61.

FIORIN, José Luis. Interdiscursividade e intertextualidade. In.: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006. p. 161-192

FONSECA, Laura Goulart. *Nos labirintos da memória: a poética de Autran Dourado em Sinos da agonia e Ópera dos mortos* [Tese de Doutorado (UFRJ)]. Rio de Janeiro: 2007  
 \_\_\_\_\_. *O papel do narrador em os Sinos da agonia*. Disponível em: <http://www.letras.ufrj.br/ciencialit/encontro/lauragoulartfonsecatexto.doc> - Acesso em julho de 2010.

FOUCAULT, Michel. “O que é um autor?”. In.: *Ditos e escritos: estética – literatura e pintura, música e cinema* (vol.III). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p. 264-298.

FRANCO JUNIOR, Arnaldo. “Formalismo Russo e *New Criticism*”. In.: BONNICI, Thomas (org.). *Teoria literária*. Maringá: EDUEM, 2009, p. 115-130.

GANGUZZA, Rose. *Ópera dos mortos*. Suplemento Literário. Minas Gerais, Belo Horizonte, 15 jan. 1972, p. 2 - 3.

GOMES, Duílio. *Austran Dourado: uma vida em segredo*. Suplemento Literário. Minas Gerais, Belo Horizonte, 19 jan. 1974, p. 13.

\_\_\_\_\_. *Solidão Solitude*. Suplemento Literário. Minas Gerais, Belo Horizonte, 24 fev. 1973, p. 11.

GONÇALVES, Lurdes. *Austran Dourado e suas imaginações pecaminosas*. Suplemento Literário. Minas Gerais, Belo Horizonte, 20 jun. 1981, p. 3.

HOHLFELDT, António. *Encontro com Austran Dourado*. Suplemento Literário. Minas Gerais, Belo Horizonte, 30 abr. 1983, p. 3.

HOMEM, Maria Lucia. *No limiar do silêncio e da letra: traços da autoria em Clarice Lispector*. São Paulo: Boitempo: Edusp, 2012.

HORÁCIO. *Arte poética*. Introd. e Coment. R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Editorial Inquérito, 1984.

JAMES, Henry. *A arte do romance: antologia de prefácios*. São Paulo: Globo, 2003.

JAUSS, Hans Robert. *Perchè La storia della letteratura?* A cura di Alberto Várvaro. Napoli: Guida Editori, 1969.

JHA, Prabhakara. “Lukács, Bakhtin and the Sociology of the novel”. In.: *Diogenes: Primavera*, 1985, p. 63-90.

JOSÉ, Elias. *Anotações sobre dois regionalistas mineiros*. Suplemento Literário. Minas Gerais, Belo Horizonte, 12 jan. 1974, p. 19.

KONDER, Leandro (org.). *Ensaaios sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

LAURIA, Márcio José. *O risco do bordado (com notória ajuda do riscador-bordador)*. Suplemento Literário. Minas Gerais, Belo Horizonte, 06 dez. 1975, p. 20.

LEPECKI, Maria Lúcia. *Autran Dourado: uma leitura mítica*. São Paulo: Quíron; Brasília, DF: INL, 1976.

LINHARES, Temístocles. *Introdução ao mundo do romance*. 2 ed. São Paulo, Quíron; Brasília: INL, 1976.

LINS, Osman. *Guerra sem testemunhas: o escritor, sua condição e a realidade social*. São Paulo: Editora Ática, 1974.

\_\_\_\_\_. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

LOPES, Edward. “Discurso literário e dialogismo em Bakhtin”. In.: BARROS & FIORIN (orgs.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999, p. 63-81.

LOPES, Ruth Silviano Brandão. *Biela – repetição e recusa da linguagem social*. Suplemento Literário. Minas Gerais, Belo Horizonte, 20 mar. 1976, p. 8.

\_\_\_\_\_. *O trabalho na escritura: leitura como negação da morte*. Suplemento Literário. Minas Gerais, Belo Horizonte, 10 mar. 1984, p. 2.

LORENZ, Günter. *Autran Dourado e o sofrimento na renúncia*. Suplemento Literário. Minas Gerais, Belo Horizonte, 06 jun. 1987, p. 2.

LUCAS, Fábio. *A ficção de Fernando Sabino e Autran Dourado*. Brasília: Editora da UnB, 1983.

\_\_\_\_\_. *O mundo movente de Autran Dourado*. Suplemento Literário. Minas Gerais, Belo Horizonte, 30 ago. 1986, p. 4.

LUKÁCS, György. *A teoria do romance*. Trad. Alfredo Margarido. Lisboa: Editorial Presença, 1967.

\_\_\_\_\_. “Narrar ou descrever”. In. KONDER, Leandro (org.). *Ensaios sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965, p. 43-94.

LYRA, Maria Therezinha A. *Dimensão tempo-espaco numa abordagem intertextual*. Suplemento Literário. Minas Gerais, Belo Horizonte, 11 mar. 1978, p. 5.

MACHADO, Irene. *O romance e a voz*. Rio de Janeiro: Imago/FAPESP, 1995.

MAGALDI, Sábato. *Desencontros e encontro com Autran Dourado*. Suplemento Literário. Minas Gerais, Belo Horizonte, 19 jan. 1985, p. 6.

MARQUES, Reinaldo. *As personagens autranianas*. Suplemento Literário. Minas Gerais, Belo Horizonte, abr. 1996, p. 4 - 5.

McBRIDE, Maria Odília Leal. *O tempo em Ópera dos mortos*. Suplemento Literário. Minas Gerais, Belo Horizonte, 02 set. 1972, p. 10.

MELO, Osvaldo André de. *Os sinos da agonia: viagem ao século XVII*. Suplemento Literário. Minas Gerais, Belo Horizonte, 27 fev. 1982, p. 3.

MENESES, Maria Paula; SANTOS, Boaventura de Sousa (Orgs.) *Epistemologias do Sul*. Coimbra: CES, 2009.

MIRANDA, Wander Melo. *Memória e imaginação a (des) serviço del-rei*. Suplemento Literário. Minas Gerais, Belo Horizonte, 19 jan. 1985, p. 10.

MUIR, Edwin. *Estrutura do romance*. Trad. Maria da Glória Bordini. Porto Alegre: Editora Globo, 1975.

NASCIMENTO, Dalma. *Autran Dourado entre a agonia dos sinos e o camafeu idealizado*. Verbo de Minas, Juiz de Fora, v. 1, n. 1, p. 51, 1998.

NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada: História, teoria e crítica*. São Paulo: EDUSP, 1997.

OURIQUE, João Luis Pereira; CUNHA, João Manuel dos Santos; NEUMANN, Gerson Roberto (orgs.). *Literatura: crítica comparada*. Pelotas: Editora Universitária PREC/UFPEL, 2011.

PASSOS, Isidro Sallum. *Apontamentos em torno de Os sinos da agonia*. Suplemento Literário. Minas Gerais, Belo Horizonte, 03 abr. 1976, p. 5.

PENIDO, José Márcio. *Ópera dos mortos: a nova barca de Autran Dourado*. Suplemento Literário. Minas Gerais, Belo Horizonte, 03 ago. 1967, p. 3.

PY, Fernando. *Lucas Procópio: um personagem e sua máscara*. Suplemento Literário. Minas Gerais, Belo Horizonte, 05 abr. 1986, p. 2

QUIJANO, Aníbal. "Colonialidade do poder e classificação social". In.: MENESES, Maria Paula; SANTOS, Boaventura de Sousa (Orgs.) *Epistemologias do Sul*. Coimbra: CES, 2009, p. 73-117.

REIS, Roberto. *Arqueologia das Minas*. Suplemento Literário. Minas Gerais, Belo Horizonte, 03 mai. 1986, p. 10.

SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Vozes; Lorena: Faculdades Integradas Teresa D'Avila, 1993.

SÁBATO, Ernesto. “Sarte contra Sartre ou a missão transcendente do romance”. In.: *Três aproximações à literatura do nosso tempo*. São Paulo: Editora Ática, 1994, p. 25-27.

SAID, Edward W. “Reconsiderando a teoria intinerante”. In.: SANCHES, Manuela Ribeiro. *Deslocalizar a “Europa”*: Antropologia, Arte, Literatura e História na Pós-Colonialidade. Lisboa: Edições Cotovia, 2005, p. 25-42.

SANCHES, Manuela Ribeiro. *Deslocalizar a “Europa”*: Antropologia, Arte, Literatura e História na Pós-Colonialidade. Lisboa: Edições Cotovia, 2005.

SANTIAGO, Silviano. *Austran Dourado*: questão de perspectiva. Minas Gerais, Belo Horizonte, 19 jan. 1985. Suplemento Literário.

\_\_\_\_\_. *Minas, o mínimo universo de Austran*. Minas Gerais, Belo Horizonte, 20 fev. 1988. Suplemento Literário.

\_\_\_\_\_. “O narrador pós-moderno”. In.: *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 38-52.

SANTOS, Leonor da Costa. *Austran Dourado em o romance puxa romance ou a ficção recorrente* [Tese de Doutorado em Letras Vernáculas]. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008.

SCHNAIDERMAN, B. “Prefácio”. In.: EIKHENBAUM, B. *et al. Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1976.

SCHÜLER, Donaldo. *Ópera dos mortos*. Suplemento Literário. Minas Gerais, Belo Horizonte, 06 fev. 1982a, p. 9.

\_\_\_\_\_. *O risco do bordado*. Suplemento Literário. Minas Gerais, Belo Horizonte, 04 dez. 1982b, p. 9.

\_\_\_\_\_. *Teoria do romance*. São Paulo: Editora Ática, 1989.

SEGALLA, Cristiane Barnabé. *Ópera dos mortos: uma narrativa em quatro atos (o desdobramento do espaço social através da linguagem)*. Dissertação de Mestrado (USP). São Paulo: 2006.

SENRA, Angela Maria de Freitas (org.). *Austran Dourado*. São Paulo: Abril Educação, 1983.

SILVEIRA, TASSO. *Literatura Comparada*. São Paulo: GRD, 1964.

SOUZA, Eneida Maria de. *Austran Dourado*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Literários da UFMG; Curso de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários, 1996a.

\_\_\_\_\_. *Austran Dourado e o romance*. Suplemento Literário. Minas Gerais, Belo Horizonte, 29 de set. de 1973, p. 2 - 9.

\_\_\_\_\_. *A glória de um ofício: uma poética da criação*. Suplemento Literário. Minas Gerais, Belo Horizonte, 7 dez. 1974, p. 4-5.

\_\_\_\_\_. *Ofício (e glória) do escritor*. Suplemento Literário. Minas Gerais, Belo Horizonte, 19 jan. 1985, p. 2.

\_\_\_\_\_. *Setenta anos de ficção*. Suplemento Literário. Minas Gerais, Belo Horizonte, Abril 1996b, p. 3.

SOUZA, Marco Antônio; MARQUES, Reinaldo Martiniano. *Autran Dourado*. Suplemento Literário. Minas Gerais, Belo Horizonte, 16 de junho de 1990, p. 8-9.

STAM, Robert. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. Trad. Heloísa Jahn. São Paulo: Editora Ática, 2000.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

VASSALLO, Lígia Maria Pondé. *Uma leitura de imagens em Ópera dos mortos* [Tese de Mestrado em Literatura Brasileira]. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1974.

VENTURELLI, Paulo. “Deus e o diabo no corpo dos meninos: sexualidade, ideologia e literatura: diálogos. In.: FARACO, Carlos Alberto *et al.* *Diálogos com Bakhtin*. Paraná: Editora da UFPR, 1996.

VIANNA, Luís Márcio. *Autran Dourado e nossa velha e triste Minas Gerais*. Suplemento Literário. Minas Gerais, Belo Horizonte, 31 out. 1979, p. 6.

WELLEK, René. “A crise da literatura comparada”. In.: COUTINHO, Eduardo de Faria; CARVALHAL, Tania Franco (Org.). *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.