

## FICÇÕES NAS FICÇÕES DE AUTRAN DOURADO

**Jonatas Aparecido Guimarães**

*Instituto Federal de Ciência, Tecnologia e Educação do Triângulo Mineiro (IFTM)*

**Resumo:** Entre os principais trabalhos que analisam a produção literária de Autran Dourado, recorrentemente se observa a tematização histórico-social de Minas Gerais, além do diálogo com textos míticos. Reconhecendo tais debates, este artigo propõe a discussão dos distintos lugares ocupados pela ficção no conjunto de sua obra, como projeto em que se entrecruzam duas linhas dominantes na literatura brasileira do século XX: a literatura empenhada e a metaliterariedade característica da alta modernidade. Defende-se, então, que a contraposição entre a coletividade das narrativas orais e o advento da literatura como instituição moderna confere uma historicidade singular à sua reflexão sobre os lugares da ficção. Assim, este estudo procurará observar o conjunto da obra ficcional do escritor, recorrendo também aos arquivos disponíveis no Acervo de Escritores Mineiros.

**Palavras-chave:** Autran Dourado, Ficção, Narrativa Oral, Literatura, Minas Gerais

**Abstract:** Among the studies of Autran Dourado's literary production, the historical-social thematization of Minas Gerais is recurrently observed, in addition to the dialogue with mythical texts. This article, upon recognition of such debates, proposes a discussion of the different places occupied by fiction in his work, as a project in which two dominant lines in 20th century Brazilian literature intersect: committed literature and the metaliterature typical of high modernity. It is argued, then, that the contrast between the collectivity of oral narratives and the advent of literature as a modern institution gives a unique historicity to the reflection on the places of fiction. Therefore, this study will seek to observe the writer's fictional work as a whole, also using the files available in the Acervo de Escritores Mineiros (Collection of Writers from Minas Gerais).

**Keywords:** Autran Dourado, Fiction, Oral Narrative, literature, Minas Gerais

Em diferentes ocasiões, seja em entrevistas, em cartas ou em artigos publicados em jornais e revistas, Autran Dourado afirmava que, após a publicação de um livro, não retornava a

ele para revisar ou fazer alterações. Nas “Proposições sobre o autor e sua obra” do livro *O meu mestre imaginário*, assinado pelo *alter ego* Erasmo Rangel, essa afirmação é retomada: “Um autor só é autor no momento exato em que escreve. Depois, passa a ser um leitor a mais de sua própria obra.”<sup>1</sup>. De uma maneira bastante próxima, na entrevista “Questões de vida e morte”, publicada no jornal *Opinião* em 01 de novembro de 1974, ele declara: “não fico tentando corrigir sempre o mesmo livro. Eu trabalho cinco, seis até sete vezes em romance – *A Barca dos Homens* foi escrita sete vezes. Levo esse tempo enorme para escrever, mas depois de pronto não mexo mais.”<sup>2</sup>. Por outro lado, nessa mesma entrevista Autran parece se contrapor a sua própria ideia quando fala: “Na verdade, eu estou querendo fazer um livro só. Se você verificar, vai notar que meus livros são mais ou menos os mesmos.”<sup>3</sup>. Na realidade, não seria de se espantar a presença de afirmações possivelmente contraditórias em um escritor que constantemente tenta distrair os leitores para “bater-lhes a carteira”, em um jogo bem humorado que lhe é característico. Afinal, no vai e vem pendular entre o abandono ao livro depois de publicado e a compulsão por fazer sempre “um livro só”, Dourado finalmente arremata: “Se é para mexer faço outro livro.”<sup>4</sup>

Caminhando por esse labirinto, não obstante a autonomia de cada romance, novela ou conto, a obra de Autran Dourado revela uma potência analítica também se vista no seu conjunto. Sobre esse aspecto, é significativo o olhar histórico sobre Minas Gerais que se estende do arcaico Ciclo do Ouro, no século XVIII, até o contexto moderno do século XX, passando não apenas por um painel social e político, mas também pelas relações intelectuais e artísticas. Ou seja, trata-se de um projeto de escrita que pode ser visto tanto sob a ótica de uma literatura empenhada que procura refletir sobre o elemento local, quanto por uma visada metaliterária cara aos projetos estéticos da alta modernidade e que se fizeram presentes na literatura brasileira sobretudo após a década de 1960. A esse respeito, em trabalhos anteriores procurei discutir como a produção ficcional do escritor mineiro reflete sobre as diferentes perspectivas históricas da noção de autor e de personagem. Assim, tendo-se em vista o campo de debates que articula os aspectos histórico e metalinguístico de sua obra, torna-se possível questionar também quais os lugares ocupados pela ficção e pela instituição literária em Autran Dourado. Seguindo esse caminho, o presente artigo parte da ideia de que o conjunto da obra do escritor trabalha historicamente os diferentes estatutos da ficção e, com eles, da literatura.

Com isso, inicialmente analisarei a ficcionalidade das narrativas orais em seus textos, observando o modo como estas se vinculam historicamente à memória de Duas Pontes e,

---

<sup>1</sup> Dourado, Autran. *O meu mestre imaginário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 22.

<sup>2</sup> Dourado, Autran. Questões de vida e morte. *Opinião*, Rio de Janeiro, n. 104, 1 nov. 1974, p.19.

<sup>3</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>4</sup> Idem, *ibidem*.

portanto, de Minas Gerais. Posteriormente, discutirei como a produção ficcional de Autran Dourado coloca em pauta a institucionalização moderna da literatura. Dessa maneira, procurarei sustentar que a obra escritor mineiro assume uma posição singular na série literária brasileira, pensando a historicidade própria dos diferentes modos de se fazer ficção, os quais são integrados a seu próprio projeto de romance.

### **Narrativas orais e memória**

Na extensa produção ficcional de Autran Dourado, o tratamento dos diferentes lugares ocupados pela ficção passa pela figura individualizada do escritor João da Fonseca Nogueira – mais um *alter ego* no desdobramento de faces do autor empírico – representando uma lógica institucionalizada da literatura, e a voz coletiva dos narradores orais. Nesse caminho, o romance *Ópera dos mortos*, de 1967, ocupa uma posição basilar desse projeto literário que ganharia força entre as décadas de 1970 e de 1990 em sua reflexão sobre os lugares do ficcional. Afinal, é nesse volume que pela primeira a voz dos narradores orais se presentifica de modo mais evidente, assim como a cidade mineira de Duas Pontes que marcará toda a obra do escritor se afirma como espaço ficcional sistematizado. Não por acaso, é nesse mesmo livro que aparece pela primeira vez Donga Novais, que dará título ao romance *Novelário de Donga Novais*, de 1976, e será retomado em múltiplas narrativas como figura que dá rosto aos narradores orais da coletividade de Duas Pontes. Além disso, é sintomático que *O risco do bordado* tenha sido publicado em 1970 – apenas três anos após a publicação de *Ópera dos mortos* –, afirmando-se como o primeiro volume das memórias ficcionais do *alter ego* João da Fonseca Nogueira<sup>5</sup>.

*Ópera dos mortos* ganha forma a partir de um intrincado jogo narrativo, que articula o confronto de perspectivas dos diferentes personagens, os *stream-of-consciousness* que Autran costumeiramente apontava nos comentários à própria obra, e a voz coletiva que se identifica na primeira pessoa do plural como “a gente”. Assim, a história da patriarcal família Honório Cota é objeto de intensa fabulação pelos habitantes de Duas Pontes em um processo no qual o social, o histórico e o ficcional estão intimamente integrados. É o que se observa na descrição da amargurada figura de Rosalina, vista em paralelo com o avô Lucas Procópio e com o pai João Capistrano:

---

<sup>5</sup> Embora o *alter ego* já tenha sido nomeado em textos anteriores, é com *O risco do bordado* que a figura desse escritor será sistematizada, desdobrando-se em outros romances entre as décadas de 1970 e 1990.

Ah, ódio velho de guerra, cimentado no orgulho daquela raça de gente Honório Cota. Preferíamos até que ela fosse que nem o velho Lucas Procópio, homem sem lei nem perdão, homem dos despropósitos, mais aberto, que cuspiu tudo pra fora, na espuma da exaltação. A gente fazia um juízo, fantasiava a história, compunha uma figura com os restos do ouvi dizer da sua presença no mundo, uma figura desmedida de Lucas Procópio. [...] A gente recorria mesmo era à imaginação, ao mito. Queríamos que Rosalina fosse feito Lucas Procópio, nos lançasse na cara todos os desaforos, ao menos falasse com a gente. Mas não, Rosalina tinha puxado mesmo era àquele coronel João Capistrano Honório Cota, cuja grandeza, orgulho e silêncio muito nos amarguravam o remorso pisado.<sup>6</sup>

Na primeira pessoa do plural, a voz narrativa evidencia o modo como os habitantes fantasiam, compõem figuras, recorrem aos mitos. A memória da família Honório Cota é construída pelas conversas vadias que se desenrolam sob as janelas das casas, nas ruas, no armazém, ou no lugar de encontro designado como Ponto. Como não poderia deixar de ser, um dos aspectos amplamente comentados pela crítica de *Ópera dos mortos* consiste na observação da importância do Sobrado e dos espaços físicos da cidade na construção do romance. É exatamente nesse sentido que, em uma cidade marcada pela tradição da aristocracia rural e pelo peso dos sobrenomes tradicionais, a memória da família Honório Cota é também a memória de Duas Pontes, com sua organização social e política, hábitos culturais, costumes religiosos, personagens que se afiguram como tipos locais. Por isso, por mais que Rosalina tenha se tornado uma figura reclusa ao se trancar no sobrado após a traição política sofrida pelo pai, sua identidade ainda assim está intimamente ligada à cidade. Se, assim como no poema de Carlos Drummond de Andrade, Rosalina é triste, orgulhosa e alheia ao que é porosidade e comunicação, isso se deve também ao fato de que é uma mulher de Duas Pontes. Ou, na metonímia trabalhada por Autran Dourado, deve-se ao fato de ser uma mulher mineira. Concorre para isso que a composição de sua imagem pelos habitantes do lugar se faz em conformidade com as narrativas e fábulas tradicionais que constituem o imaginário coletivo. No momento em que Rosalina desce as escadas do sobrado durante o velório do pai, ela é vista como uma figura recortada de história:

Rosalina descia as escadas, toda a sua figura bem maior do que era, a cabeça erguida, digna, soberba, que nem uma rainha – os olhos postos num fundo muito além da parede, os passos medidos, nenhuma vacilação; trazia alguma coisa brilhante na mão. Rosalina era uma figura recortada de história, desses casos de damas e nobres que contam pra gente, toda inexistente, etérea, luar. Tudo podia acontecer, esperava-se a noiva descer as escadarias do palácio, o vestido arrastando na passadeira de veludo, os pajens, os nobres, o cortejo: aguardava-se a rainha que vinha vindo. Nada a gente deixava de ver, mesmo não vendo. Podiam-se ouvir a respiração, os mínimos ruídos, tudo matéria fantasmal. [...] Contando, não se acredita que foi assim. A gente compõe, equilibra, junta as partes, dá peso e medida, ordena segundo um desenho, busca proporções, simetria, ritmo.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Dourado, Autran. *Ópera dos mortos*. Rio de Janeiro: Difel, 1977. pp. 81-82.

<sup>7</sup> *Ibidem*, pp. 28-29.

Recortada de história, a imagem de Rosalina é delineada como se fosse uma rainha que habita o universo de damas e de nobres nos espaços dos palácios, de maneira que a voz narrativa evidencia a todo instante o caráter ficcional dessa figura, por meio de um verdadeiro trabalho artesanal de composição e de desenho.

É curioso que essa primeira pessoa do plural se enuncie pela construção verbal “a gente”. É como se essa voz coletiva não se separasse do objeto que descreve, ou, dito de outra forma, parece que o próprio emprego da construção vocabular designa o modo como Rosalina constitui a mesma gente que a narra. E, nesse raciocínio, há uma implicação: essa é uma narrativa não apenas de Rosalina ou de sua família, mas também da gente de Duas Pontes, até mesmo porque é lançando o olhar sobre o outro que se narra a si mesmo. A trilogia constituída pelos romances *Ópera dos mortos*, de 1967, *Lucas Procópio*, de 1985, e *Um cavalheiro de antigamente*, de 1992, narra a ascensão e a decadência da família Honório Cota. Mas não se deve esquecer de que isso implica também a ascensão e decadência do sistema patriarcal mineiro erigido sobre o sistema econômico escravista, do ouro e do café. É emblemático que o primeiro volume termina com a chegada do carro, que simboliza o advento da modernização. Em tudo isso, ao narrar “a gente”, narra-se também o próprio ato de narrar, ou pela perspectiva histórica que venho destacando, coloca-se em pauta uma maneira própria de se fazer ficção fundada nas tradições orais. Se obras posteriores como *A serviço del-Rei*, de 1984, *Um artista aprendiz*, de 1989, e *Ópera dos fantoches*, de 1994, colocam em pauta uma perspectiva moderna da literatura, *Ópera dos mortos* mostra justamente um momento de transição dessas narrativas tradicionais pautadas na oralidade.

Ao se debater historicamente os diferentes lugares ocupados pela ficção, é possível estabelecer um paralelo entre o projeto literário engendrado por Autran Dourado e as considerações filosóficas de Walter Benjamin no famoso texto “O narrador”<sup>8</sup>, de 1936. Lembrando que a recepção benjaminiana no Brasil teve passos decisivos a partir da década de 1960, importa destacar que o escritor mineiro comenta suas ideias em textos diversos publicados em jornais e revistas<sup>9</sup>. O ensaio do filósofo alemão se notabilizou nos meios acadêmicos ao defender a tese de que a Modernidade burguesa teria levado ao declínio das narrativas orais, as quais estariam intimamente ligadas à possibilidade de transmissão da experiência da vida em

---

<sup>8</sup> Benjamin, Walter. “O narrador”. In: *Magia, técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996. p. 197-221.

<sup>9</sup> Pode-se citar, por exemplo, o texto “A profissionalização do escritor” publicado no jornal *Correio do povo* em 1975 e proferido originalmente como uma palestra em evento sobre o livro e sua problemática em Porto Alegre, no qual comenta longamente o ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. Além disso, há também o artigo “Um crítico pós-moderno”, publicado no *Jornal da tarde* em 1989, em que comenta o texto “O narrador”, ao recensear o livro *Nas malhas da letra*, do amigo Silviano Santiago.

comunidade como forma de perpetuação das tradições e dos saberes. Nesse caminho, tais narrativas se diferenciariam da individualidade característica da produção do romance moderno, marcando-se pelo anonimato próprio da coletividade. Assim, ainda que seja fundamental a autoridade do narrador, importa menos o indivíduo específico que ocupou esse lugar, do que a possibilidade de repetir indefinidamente a narrativa, transmitindo a tradição por diferentes gerações. Trata-se de um narrador que assume para si uma tarefa de Sherazade ao dar continuidade às histórias narradas e assegurar a sobrevivência das memórias coletivas de uma comunidade: “a reminiscência funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração. [...] Em cada um deles vive uma Sherazade, que imagina uma nova história em cada passagem da história que está contando. Tal é a memória épica e a musa da narração.”<sup>10</sup>. Logo, a perspectiva benjaminiana do narrador pontua a função exercida pela ficção no trabalho com a memória e com as tradições, sem perder de vista os agentes responsáveis por sua circulação, bem como as condições históricas e materiais específicas de sua produção.

Foi em decorrência das transformações dessa conjuntura que o filósofo observou a emergência do romance em contraste com as narrativas orais. Agora, já não está mais em jogo a transmissão da experiência pelas narrativas orais, uma vez que o romance, motivado pela aceleração da vida burguesa, seria o gênero em que vigora a perplexidade. A partir dessa transformação, seria possível estabelecer uma contraposição entre as tradições orais e o romance:

A tradição oral, patrimônio da poesia épica, tem uma natureza fundamentalmente distinta da que caracteriza o romance. O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa — contos de fada, lendas e mesmo novelas — é que ele nem procede da tradição oral nem a alimenta. Ele se distingue, especialmente, da narrativa. O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los. Escrever um romance significa, na descrição de uma vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites. Na riqueza dessa vida e na descrição dessa riqueza, o romance anuncia a profunda perplexidade de quem a vive.<sup>11</sup>

Nessas palavras, os diferentes modos de se fazer ficção estão ligados às suas condições de produção e de consumo, de modo que em lugar da circulação coletiva em que um narrador relata algo a um ouvinte que se tornará um novo narrador, o autor e o leitor do romance são indivíduos isolados, traço característico da sociedade burguesa. Mais do que isso, há aí também a tensão entre as culturas escritas e as culturas orais que foram deslocadas de seu lugar de legitimidade com o advento da imprensa, dos jornais, da ciência.

---

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 211.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 201.

Aproximando-se desse campo de reflexões, a partir de *Ópera dos mortos* o projeto literário que pontua os diferentes lugares ocupados pela ficção parece se intensificar, sendo que o narrador em primeira pessoa do plural ganha força em diversos textos posteriores, com destaque para *Novelário de Donga Novais* [1976], *As imaginações pecaminosas* [1981], *Violetas e caracóis* [1987] e *Um cavalheiro de antigamente* [1992]. Nesse ponto, entre as muitas observações feitas às postulações de Benjamin, caberia observar que o romance de Autran Dourado – e, por que não, latino-americano – não apenas coloca em cena as tradições orais, como as integra à realidade local. Por isso, em *Novelário de Donga Novais*, o personagem título dá rosto aos narradores orais da de Duas Pontes, dedicando-se às conversas lentas e despreocupadas que envolvem a contação de causos, as maledicências, a criação de mitos, aspectos caros à cultura mineira e que permitem a participação na vida pública da cidade:

Se o alguém era mais desocupado ou divagaroso e enrolava como ele as horas na bobina do tempo, tinham tempo para uma boa e espichada prosa vadia, sem se cuidar dos ponteiros (pra que relógio, se noite e dia eram para ele uma coisa só?), no vai da onda, do ritmo, balanço bom, que era do que seu Donga mais gostava, arte em que era mestre consumado, insuperável.<sup>12</sup>

Nesse caminho, Donga Novais é descrito como um *aedo* intemporal, cuja memória nunca falha e que, portanto, é capaz de se lembrar de todas as histórias de Duas Pontes. Em sua fala, ressoa o murmúrio das vozes da coletividade de múltiplas gerações e eras, diluindo a linha temporal que separa passado e futuro em um presente que a tudo atualiza. Naturalmente, esse trabalho de rememoração pelas narrativas não consiste meramente em uma tentativa de registro do factual. Em lugar disso, abre espaço para a fábula e para o mítico ao se afirmar como um trabalho de construção ficcional em que acontecimentos e vozes se formam, deformam e transformam a cada nova versão, em um tecido infindo: “E ele foi (ia) tecendo dia a dia, noite e dia, desnovelando, e novelando, o incessante novelário se fazendo, a memória e as fantasias insones, toda a história, dominó fantástico. De tão simples e corriqueiro tudo, humano.”<sup>13</sup>. Se, assim como afirmava Benjamin, a tradição oral seria o patrimônio da poesia épica, não é por acaso que o narrador título – assumindo a feição da Penélope que tece e destece narrativas – se dedica em *Novelário de Donga Novais* à história da bela e infiel Lelena e do apaixonado Lalau, personagens que são colocados em paralelo com Helena e Menelau. Como espaço de memória e de construção e reconstrução da identidade coletiva, essa oralidade assume o lugar de mediadora da vida pública com suas relações simbólicas. É uma ficção que se dobra sobre si mesma ao colocar em jogo uma narrativa sobre narrativas que são produzidas e que circulam em condições sociais,

---

<sup>12</sup> Dourado, Autran. *Novelário de Donga Novais*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 12.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 8.

históricas e culturais específicas. E, exatamente por problematizar a transição de uma Minas Gerais arcaica para um período de modernização, está em jogo também a tensão entre a tradição/memória oral e a cultura escrita. Comentando a memória quase divina de Donga Novais e as transformações que estariam se operando após a sua morte, a voz narrativa afirma:

E só hoje, de repente, se começou a perguntar, a fazer cálculos. Recorre-se à idade dos outros, às calendas e folhinhas, efemérides e anais, códices, certidões, assentamentos, livros de cartório. Então é que não se entende mesmo – o mistério e o mito, que se querem destruir, só fazem aumentar.<sup>14</sup>

Além disso, a figura Dr. Viriato é posta em contraste com a de Donga Novais, uma vez que aquele defende o rigor e o método científicos, negando crenças populares: “Recuso-me a discutir fantasias e mitos, continua ele, fatos não comprovados de acordo com os precisos requisitos científicos de experimentação. Não me venham com fantasias, temas alógicos, seccionamentos temporais, onde não há raciocínio ou dedução [...]”<sup>15</sup>. Donga Novais e Viriato dão rosto a tipos sociais relacionados a regimes de produção de conhecimento distintos, sendo que, em tensão com as tradições orais, a cultura escrita envolve todo um conjunto de instituições como a ciência, os cartórios – que viabilizam o controle das informações pelo Estado–, além da própria literatura. Mas aqui não poderíamos ser tão taxativos quanto o foi Benjamin: antes de um desaparecimento dessas tradições e da experiência, trata-se de um embate entre os regimes oral e escrito. E os textos de Autran Dourado dão forma sensível ao modo como esses registros se integram na forma do romance.

Esse projeto que ganhou forma sobretudo a partir de *Ópera dos mortos* continuou, em diferentes tons e matizes, a ser explorado em toda a obra posterior do escritor mineiro. Mesmo *O senhor das horas*, seu último volume de ficção publicado em 2006, retoma as figuras míticas de Lucas Procópio, João Capistrano e Rosalina. Além disso, o conto “Morte gloriosa” que integra o livro tem como uma de suas figuras centrais Bê P. Lima, um dos habitantes de Duas Pontes que gostava de “[...] prosear largo e discorrido enquanto tirava com o canivete afiado finíssimos caracóis de um pedaço de madeira macia [...]”<sup>16</sup>. Esse prosear largo implica que as histórias são recontadas de pessoa a pessoa, ganhando uma nova versão a cada vez em que é enunciada. É o que se observa quando as crônicas maliciosas e maledicentes da cidade tentam explicar a infidelidade do coronel Juventino: “Alguns tentavam explicar o desregramento do coronel atribuindo-o a uma possível frigidez da mulher, o que outros contradiziam, de jeito nenhum ela

---

<sup>14</sup> Ibidem, p. 34.

<sup>15</sup> Ibidem, p. 35.

<sup>16</sup> Dourado, Autran. *O senhor das horas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006. p. 65.



era fria: aqueles olhos quentes, aquela boca carnuda eram um desmentido, toda ela resumava sensualidade.”<sup>17</sup>. Assim como em *Novelário de Donga Novais*, a existência das várias versões assinala a presença da ficcionalidade na memória da cidade, o que aproxima suas narrativas do mito: “Tudo era cogitação da gente, sempre gostou muito de inventar as mais curiosas histórias para explicar fatos inexplicáveis: criávamos nossos mitos.”<sup>18</sup>

Entre os diversos trabalhos que reafirmarão esse projeto até o fim de sua obra, o conto “Os mínimos carapinas do nada”, publicado originalmente em 1985 na revista *Colóquio/Letras* e que integrou o livro *Violetas e caracóis* no ano de 1987, é um dos textos mais significativos na abordagem da relação entre as narrativas orais e a criação ficcional. Nele, o gesto de contar histórias é colocado em relação análoga ao trabalho artesanal de desbastar caracóis de madeira com um canivete, sendo denominados como carapinas do nada aqueles que se dedicam a esse exercício. Esses carapinas são divididos em três categorias. A primeira, comparada a “uma corporação de operários”, produziria objetos dotados de finalidade prática, ainda que decorativa. A segunda se refere aos “marceneiros da nobre arte”, que literalmente esculpam o cabo de colheres de madeira, atribuindo beleza nova a objeto que antes teria função utilitária. Já a terceira é a dos “poetas puros, narradores perfeitos, cepilhando e polindo as vazias estruturas do nada.”<sup>19</sup> Já nas primeiras linhas do conto, fica evidente a relação entre a contação de histórias e o trabalho como carapina:

No Ponto, na farmácia de seu Belo, no armazém de secos e molhados de seu Bernardino, mesmo no final das tardes de conversação distinta no Banco de Duas Pontes, no gabinete do nobre de alma e de gestos Vitor Macedônio (o belo varão, bem nascido e gentil-homem), que reunia em torno de si (ali se servia do melhor conhaque francês) os potentados do café como o coronel Tote ou ilustres desocupados como seu Bê P. de Lima, maledicente e boa-vida, mas de berço, enfim nas várias *ágoras* da cidade onde se comerciava a novidade, a imaginação, o ócio e o tédio. Nas janelas das casas terreiras de grandes e pesadas janelas de marco rústico, baixo e retangular, junto das calçadas, onde se ficava sabendo de tudo pelos passantes que iam e vinham (como era bom se debruçar e bater dois dedinhos de prosa ou fugir para dentro se quem apontava na esquina era um maçante), de tudo se sabia sem carecer de estafeta e selo, as notícias e novidades: quem andava pastoreando quem, aquela que tinha caído na vida e agora era carne nova, estava de rapariga na Casa da Ponte, na testa de quem apontara o broto de futura e soberba galhada... Mesmo nas nobres sacadas de ferro, nas janelas de ricos sobrados, podia-se ver a qualquer hora do dia, no enovelar lento do tempo, *os carapinas do nada*, ocupados na gratuita e absurda, prazerosa ocupação.

Eram *os carapinas do mínimo e do nada*, os devoradores das horas, insaciáveis Saturnos, dizia o sapientíssimo, alambicado, precioso dr. Viriato.<sup>20</sup>

---

<sup>17</sup> Ibidem, p. 57.

<sup>18</sup> Idem, ibidem.

<sup>19</sup> Dourado, Autran. *Violetas e caracóis*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005. p. 52.

<sup>20</sup> Ibidem, pp. 48-49.

O Ponto, a farmácia, o armazém, as janelas e sacadas. No excerto, a caracterização desses lugares como *ágoras* onde se regula a vida pública se torna explícita, razão por que esses espaços se adquirem dimensões tão representativas na obra do escritor mineiro. Importa notar que o conto, ao descrever o ofício dos carapinas, é narrado a partir da perspectiva do escritor João da Fonseca Nogueira, em contraposição ao avô Tomé, que integra o grupo dos narradores artesanais. Trata-se de duas gerações distintas que marcam o processo histórico de institucionalização da literatura. Depois de que João já havia se mudado para estudar em Belo Horizonte, ele volta a Duas Pontes em ocasião da morte do avô, sendo que as seguintes linhas encerram o conto: “Vovó Naninha me deu o seu canivete preferido [com o qual o avô trabalhava a madeira]. Não sei o que fazer com ele, é de outra maneira que procuro o meu nada.”<sup>21</sup>. Embora se trate de duas gerações que tenham diferentes maneiras de lidar com o nada, permanece evidente que em ambos os casos são representados trabalhos ficcionais. Assim como o Ponto e tantos outros lugares de Duas Pontes, a literatura de Autran Dourado se afirma como uma *ágora* em que os diversos modos de fazer ficção se encontram em estado de embate e de aliança. Cabe agora observar, então, como sua obra dá forma a essa instituição social moderna da literatura.

### **A literatura como instituição social moderna**

Cabe retomar, nesse momento, minhas considerações introdutórias. Ali sublinhava as palavras de Autran Dourado quando este afirma que nunca voltava a um livro após sua publicação, mas estava ao mesmo tempo tentando fazer um só livro. Em entrevista concedida a Reinaldo Martiniano Marques<sup>22</sup>, Inês Autran Dourado, filha do escritor, comenta que ele teria voltado a *Tempo de amar*, um de seus livros iniciais publicado em 1952, o que por si só poderia indicar as intrincadas volutas de seu projeto literário. À primeira vista, pode-se dizer que é sobre reescrita desse romance da década de 1950 que o volume *Ópera dos fantoches* foi lançado em 1994, o que parte dos recenseamentos críticos lançados em jornais à época enxergou como um momento em que sua obra se tornava repetitiva, em decorrência do suposto esgotamento de seu universo ficcional. Inclusive, é interessante notar que há um número relativamente baixo de análises de *Ópera dos fantoches* se comparado a outros livros de Autran. No entanto, creio ser possível afirmar que esse livro se encontra profundamente integrado ao projeto literário em

---

<sup>21</sup> Ibidem, p. 56.

<sup>22</sup> Conforme mencionado na Introdução desse volume, trata-se de entrevista concedida pelas filhas Inês Autran Dourado e Ofélia a Autran Dourado no momento em que o espólio de Autran era preparado para ser transportado para o Acervo de Escritores Mineiros, na UFMG, em Belo Horizonte.

pauta, afirmando-se não como a reescrita de uma obra imatura, mas como uma narrativa sobre a narrativa, ou, mais especificamente, como um romance sobre o romance.

Se Donga Novais dá rosto à voz coletiva quase sempre anônima por meio da qual se perpetua a tradição oral, a perspectiva da cultura escrita contará com as feições do arquivista Ismael Silveira Frade e do escritor João da Fonseca Nogueira. Na ótica do homem letrado que agora se coloca em pauta, pode-se afirmar que essas duas figuras são desdobramentos do próprio autor Autran Dourado, se se considera que este, além de escritor, também trabalhou em cartório em função de concessão feita por Juscelino Kubitschek. Daí que, analogamente às lendas, fábulas e mitos da oralidade, a cultura letrada assume a função de registrar a memória e a História da cidade, caminho pelo qual Ismael Silveira Frade, de posse dos arquivos disponíveis no cartório, escreveu os *Anais de Duas Pontes*. Assim, no mesmo *Violetas e caracóis* onde os carapinas do nada dão forma à tradição oral, no conto “Meritíssimo Juiz” o escrevente Ismael é descrito como responsável pelo registro escrito dos arquivos:

Aquilo foi acontecer exatamente com o meritíssimo dr. juiz Saturnino Bezerra, de inesquecível memória, destaque não só nos assentamentos da memória e do vento, mas nos *Anais de Duas Pontes*, escritos por Ismael Silveira Frade, escrevente do cartório do tabelião Emílio Amorim, de trágico destino. [...] Vivia desencavando papéis nos arquivos da prefeitura e nos cartórios, consultando macróbios cidadãos e os amantes de histórias velhas, para nova edição, ampliada, dos seus anais. [...] Foi ele quem desencavou a terrível história de Lucas Procópio Honório Cota e de tantos outros famigerados coronéis de Duas Pontes e arredores.”<sup>23</sup>

No contraste entre os textos que integram *Violetas e caracóis*, ou que foram publicados em variados livros, impressiona a coerência do projeto literário de Autran Dourado ao problematizar os lugares ocupados pela ficção. Nesse grande painel de Minas Gerais, para usar as palavras do autor, os registros escritos passam a integrar a reflexão da vida social de sua gente. A especulação sobre a reescrita, então, ganha um tom singular em sua obra, uma vez que se vincula com uma noção de literatura que busca integrar diferentes registros e gêneros em sua composição. Donga Novais e de Ismael Silveira Frade dão rosto à memória oral e à figura do arquivista, respectivamente. João da Fonseca Nogueira, por sua vez, assume o semblante do autor cuja literatura se propõe a falar sobre Duas Pontes e sobre Minas Gerais, devorando, para tanto, a matéria-prima oferecida pelos outros dois. Nesses termos, no mesmo conto “Meritíssimo Juiz”, a instituição literária se alimenta das narrativas orais e dos arquivos: “Era a Ismael, ao dr. Alcebiades e ao macróbio Donga Novais que recorria João da Fonseca Nogueira em busca de material para seus contos e romances, quando voltava à cidade natal, em visita à família.”<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> *Ibidem*, pp. 88-89.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 89.

É exatamente no cerne dessa proposta que *Ópera dos fantoches* não seria apenas uma reformulação mais sofisticada de *Tempo de amar*, mas ganha forma como uma produção literária que é, por definição, trabalho de pesquisa e de reescrita de narrativas. Afinal, o primeiro capítulo do romance de 1994 é inteiramente estruturado a partir da perspectiva de João da Fonseca Nogueira, quando este colhe os relatos de Ismael Silveira Frade para escrever um livro sobre sua vida. Os dez capítulos que se seguem a esse momento seriam o romance resultante do trabalho de João a partir da matéria-prima oferecida por Ismael, enquanto o último retorna ao tempo enunciativo da coleta de dados, mas agora sobre a ótica do arquivista. Seja no primeiro, seja no último capítulo, essa consulta ao relato e aos documentos implica menos uma tentativa de estabelecimento dos fatos, como seria de se esperar de um historiador, do que a recriação pelo recurso ao ficcional. Assim, nas páginas iniciais, João faz considerações sobre a necessidade de cuidado do trabalho do escritor ao lidar com o tema traumático do desejo incestuoso de Ismael: “Na memória, a silenciosa e angustiante presença. É preciso muita delicadeza para tratar um tema desses e não cair no vulgar. Mesmo poderosa, a mão do escritor deve ser leve, nenhum escândalo.”<sup>25</sup>. Já no último capítulo, o processo de recriação é diretamente mencionado quando Ismael pergunta: “De que serve a realidade a um romancista? Para que ele possa compor uma outra realidade, diz João.”<sup>26</sup>.

Um dos aspectos que singularizam o autor Autran Dourado na série literária da segunda metade do século XX são os seus textos teórico-ficcionais em que reflete sobre o fazer ficção. São conhecidos exemplos os livros *Uma poética de romance: matéria de carpintaria* – cuja segunda parte é resultante de curso sobre criação literária ministrado na PUC Rio em 1976 –, *Breve manual de estilo e romance*, de 2003, o volume de ensaios e aforismos assinado por Erasmo Rangel intitulado *O meu mestre imaginário*, de 1982, além de inúmeros ensaios publicados em periódicos. Isso permite afirmar que em Autran Dourado, nas múltiplas feições desse autor, os ofícios do ensaísta, do cronista histórico e do ficcionista se confundem. E *Ópera dos fantoches*, um de seus romances mais francamente metalinguísticos, põe a nu o (próprio) processo de produção ficcional. Não se trata, portanto, de afirmar que é um livro organizado a partir das memórias de Ismael, conforme registradas por João, mas que ele narra o ato de narrar de um e de outro. São narrativas sobre narrativas, um romance sobre romances, um livro sobre livros, entre os quais o próprio *Tempo de amar*. Mas tudo isso situado nas Minas Gerais em período de modernização em que a literatura assume lugar central como produto cultural. Ou seja, a literatura, o romance e a ficção nunca são entidades abstratas, mas estão situadas social e historicamente.

---

<sup>25</sup> Dourado, Autran. *Ópera dos fantoches*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994. p. 35.

<sup>26</sup> Idem, *ibidem*.

Assim como os narradores orais se aproximavam do fazer contínuo de Sherazade, essa perspectiva desembocará em uma percepção da literatura como escrita indefinidamente em recriação. Em seu último romance, *Confissões de Narciso*, publicado em 1997, o autor-narrador mais uma vez lida com os registros do outro, publicando os manuscritos em que Tomás de Sousa Albuquerque conta sua vida, sendo que os documentos foram entregues a João pela viúva do personagem. Se esse *mise en abyme* mais uma vez envolve a reapropriação ficcional de um texto outro pelo escritor, cabe notar que essa devoração está na base de sua própria produção ficcional. Significativa parte das análises críticas dos anos 1980 se dedicou a demonstrar a relação entre a obra de Autran Dourado e os mitos, apontando a retomada de figuras como Fedra, Édipo, Antígona, Hipólito, Dédalus, Teseu, Orfeu, a Esfinge, o Minotauro, entre outros. Em diálogo com pesquisadores e em busca de relacionar sua obra com as novas correntes interpretativas que ganhavam força, o próprio autor, nas correspondências dos anos 1990, afirma reiteradamente que *Os sinos da agonia* seria o primeiro romance pós-moderno do Brasil. Entendendo-se a pós-modernidade literária enquanto um pastiche de outras obras, ele sustenta essa afirmação exatamente ao afirmar que *Os sinos da agonia* seriam uma reescrita do *Fedra* de Racine. Abstraindo-se as nuances conceituais que a discussões sobre a suposta pós-modernidade pode suscitar, o que essas afirmações demonstram é uma concepção de literatura enquanto reescrita. Consequentemente, de maneira próxima ao que faziam *Ópera dos fantoches* e *Confissões de Narciso*, foi também sob essa rubrica que *O monte da alegria* se propõe como pastiche de *Os sertões* e de *Grande Sertão: Veredas*, com o paralelo entre o personagem do irmão Francisco e de Antônio Conselheiro, além de Marta que remonta a Diadorim e, ao fim, a Joana D'Arc. Então, voltar ao livro para reescrevê-lo ou escrever um só livro? Mais do que uma questão atinente apenas a suas próprias publicações, é como se borgeanamente essa reescrita incessante remeta à busca de um Livro que contém todos os livros. Mas essa nova metabolização das duas versões do sertão é significativa. Se os textos outros são virtualidades sempre abertas, é nos distintos contextos históricos e enunciativos de Minas Gerais que a obra de Autran Dourado os atualiza.

### **A instituição literária e a formação de subjetividades**

O murmúrio que dá forma às imbricadas narrativas de Autran Dourado se faz também pela contraposição entre as diferentes subjetividades. Mitos, epopeias, contos populares, lendas, passagens bíblicas, documentos oficiais, romances: paralelamente à problematização do lugar histórico ocupado pela instituição moderna da literatura, a própria obra de Autran pode ser vista como uma *ágora* co-habitada por múltiplas perspectivas. Além de uma ficção sobre as ficções –

que incluem *Tempo de amar* – os doze capítulos de *Ópera dos fantoches* mudam as perspectivas narrativas de acordo com seus personagens. Seguindo a ordem como são dispostos no livro, os capítulos são construídos pelo ponto de vista de João, Bento, Paula, Ismael, Paula, Tarsila, Paula, Ismael, Evangelina, Ismael, Paula e Ismael. Com isso, não seria apenas João que transforma a matéria-prima oferecida por Ismael, mas a própria memória do arquivista assume também traços ficcionais, como ele mesmo declara no último capítulo: “A realidade, de que serve a realidade? Penso antes de responder a ele. É verdade que fantasio às vezes, fujo da objetividade. Procuo compor outra realidade, revelar-lhe uma Evangelina mais interessante para o seu possível romance.”<sup>27</sup>. Um procedimento similar é adotado em *Um cavaleiro de antigamente*, que é dividido em pequenos blocos nos quais, além da alternância dos focos narrativos, João Capistrano procura reconstruir a imagem dos pais abalada por uma carta anônima que acusava a mãe de infidelidade. Empreendendo um verdadeiro trabalho arqueológico, João passa a pedir que várias figuras da cidade lhe relatem como os fatos teriam se transcorrido, mas, em vez de um todo orgânico, ele apenas tem acesso às várias versões da narrativa. Assim, a imagem do bordado é recorrentemente associada à impossibilidade de recuperar objetivamente o passado, o que faz emergir o caráter ficcional das narrativas. Joana justifica para si mesma as mentiras que contou a João: “De mentira em mentira é que se faz o tecido, pensou ela. O riscado que só Deus sabe por inteiro.”<sup>28</sup>. Também as elucubrações do Dr. Maciel Gouveia apontam para as várias ficções que se acumulam sem a possibilidade de constituição de uma totalidade íntegra:

E com poucos e ralos dados a gente ia compondo uma história cheia da mais estúrdia fiação, em boa parte fruto da fantasia. O conto que se contava agora, passado tanto tempo, era um rendilhado, uma barafunda, um bordado de risco difícil de entender, todo ele feito de imaginação e memória, de invencionice e fiapos de verdade, que se misturavam absurdamente.<sup>29</sup>

Nesses diferentes trechos, as feições do personagem, do narrador e, em última instância, a do autor são borradas. Afinal, é sintomático que a recorrente imagem do bordado seja a que dá título a seu primeiro volume de memórias ficcionais, *O risco do bordado*. Em outras palavras, é como se, em sua própria materialidade, a realidade empírica tivesse seu elemento ficcional constitutivo, de forma que as próprias memórias do autor seriam intercambiáveis com suas narrativas. Nesse entrecruzamento entre o narrar, o ser narrado e o narrar a si mesmo, o ensaio de Autran Dourado intitulado “Sobre o conhecimento da dor”, disponível no arquivo do escritor, relata acontecimentos traumáticos de sua infância relacionados a sua mãe:

---

<sup>27</sup> Ibidem, p. 242.

<sup>28</sup> Dourado, Autran. *Um cavaleiro de antigamente*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001. p. 170.

<sup>29</sup> Ibidem, pp. 232-233.

Comigo se dá uma simbiose no meu espírito intimista, sempre houve uma contaminação da realidade pela fantasia: poucas vezes consigo saber se um fato aconteceu mesmo, se não é produto de minha imaginação. Este sentimento torna por demais difícil escrever memórias de infância, com medo de que pensem que estou inventando ou mentindo. Tento não inventar, faço um esforço enorme para não fantasiar, procuro me lembrar de tudo com precisão. Quando escrevo ficção é que fico mais memorioso, mas misturo tudo. Com meu irmão se dá um fato estranho, diferente do que se passava com Mark Twain e do que se passa comigo. Nas minhas histórias mais ou menos autobiográficas, ele se lembra perfeitamente das coisas que eu conscientemente inventei, não tendo dos fatos que sucederam a mais vaga lembrança. Um de nós não têm olhos para a realidade. É inútil perguntar a meu irmão qualquer coisa, ele não pode me dar nenhum auxílio quando preciso me lembrar.<sup>30</sup>

Nessas reflexões, memória e ficção se misturam a tal ponto que o irmão se “lembra perfeitamente” de coisas ficcionalizadas, o que indica que esse é um processo intersubjetivo. Daí que a escrita da ficção se torna um espaço privilegiado para o exercício da memória, justamente por ser aquele que dá legitimidade institucional para a inevitável ficção.

Em todo esse percurso, qual seria afinal a visão dessa instituição literária moderna? Acontece que, não obstante ela contar com a presença do indivíduo autor como responsável pelo objeto livro, diferenciando-se do regime coletivo da oralidade, o seu trabalho é ainda assim inelutavelmente intersubjetivo. Orquestrar as ficções do outro, sejam elas orais ou escritas, significa também reconhecer a literatura como espaço das alteridades em toda a sua multiplicidade. Mas esse grande Livro borgeano que se projeta em direção a todos os livros e a todas as subjetividades pressupõe necessariamente a impossibilidade de totalização. A soma de todas as narrativas não resulta em uma narrativa definitiva idêntica a si mesma. Ela se torna apenas mais uma versão, até mesmo porque é histórica e, conseqüentemente, aberta a se desdobrar em novas atualizações.

Não é de se espantar que a memória oral seja responsável pela construção das identidades culturais, assim como a literatura moderna atue na conformação das subjetividades. Descritos de modo irônico ou não, a referência ao bovarismo e ao quixotismo é um dos elementos mais recorrentes em toda a obra de Autran Dourado, desde suas primeiras publicações. Em *Ópera dos fantoches*, a educação sentimental de Paula tem como base a leitura de livros como *Amor de perdição*, *Amor de salvação*, *Humilhados e ofendidos*, *O idiota*. Isso gera tamanho grau de identificação que a mulher confunde suas experiências com a dos personagens lidos. Tal bovarismo é um dos principais aspectos retomados de *Tempo de amar*, em que a menção a Madame Bovary é feita diretamente. Olhando para as páginas do livro que lia, Paula tinha a sensação de que “o mundo do livro esfumara-se de todo, só um pequeno resíduo, que se

---

<sup>30</sup> Dourado, Autran. Sobre o conhecimento da dor. *Acervo de Escritores Mineiros*, Acervo Autran Dourado. Artigo, s/d. p. 8.

assentava no fundo da memória [...]”<sup>31</sup>. Se o resíduo na memória já indica uma sutil permanência do universo livresco na realidade empírica, essa presença progressivamente se fortalece até o plano do delírio. É então que, entre ficção e memória, as duas figuras se tornam cambiantes:

Madame Bovary era uma pobre criatura, era muito triste, era muito infeliz, coitada. Ela lia muitos livros, livros românticos, livros de uma grande vida feita toda de belas almas. A música, a música, como era mesmo a música? Procurava lembrar-se, cantarolava baixinho uma música dentro de si, e a coitada da madame dançava, Paula dançava lindos passos. Agora era a pobre da Madame Bovary que se lembrava das lembranças de Paula, de seu triste tempo de menina, de menina moça, quando seus seios brotavam, durinhos, doloridos.<sup>32</sup>

Nesse que está entre seus primeiros livros, a técnica do *stream-of-consciousness* já começa a ganhar forma, o que favorece a mistura dos planos da realidade e da ficção. Nessa metalepse, inverte-se o lugar de agente da memória e de personagem. Afinal, quem dançava? Quem lia os mencionados livros românticos: Madame Bovary, ou Paula? Nessa educação sentimental por meio das leituras, talvez se possa dizer que esta seguia os passos daquela em um movimento circular. Assim, os personagens de Autran Dourado se alimentam das leituras que fazem, do mesmo modo que seus textos ficcionais devoram outros textos.

Analisando os desdobramentos das narrativas orais em *Ópera dos mortos*, anteriormente fiz referência à caracterização de Rosalina que, sob a ótica do povo de Duas Pontes, seria uma figura “recortada de história”, assemelhando-se às rainhas dos contos populares. Somando-se a isso, essa mulher letrada, integrante da poderosa família Honório Cota, é uma idealista leitora de romances:

Misturava a sua vida com a vida das personagens do livro e se via a rir, a amar, a chorar, a chorar de pura alegria. [...] Lera o livro várias vezes, sabia-o quase de cor. Os três livros que vinha lendo desde mocinha: *As pupilas do senhor reitor*, as *Mulheres de bronze* e aquele terrível, a *Vingança do judeu*. Lia-os repetidamente, passava de um a outro, sempre aqueles mesmos livros. A garrafa debaixo da mesa, o cálice cheio, começava a ler. Tudo esfumado, numa neblina. As personagens saíam do livro, passavam a viver cá fora, chegava a ouvir-lhes as vozes, fantasmas de sua solidão. De vez em quando Emanuel entrava no livro, pegava a dizer coisas tão lindas, de que ele nunca seria capaz.<sup>33</sup>

Rosalina é recortada de história não apenas para os habitantes de Duas Pontes, mas também para si mesma, que se mistura aos personagens ficcionais e tem os parâmetros de interação social mediados pelos livros. Isso significa que, para essa mulher letrada, o romance escrito seria mais incisivo na produção de sua subjetividade que a cultura popular? Naturalmente, pode-se afirmar

<sup>31</sup> Dourado, Autran. *Tempo de amar*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004. p. 90.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 9.

<sup>33</sup> Dourado, Autran. *Ópera dos mortos*. Rio de Janeiro: Difel, 1977. pp. 110-111.



que não. Até mesmo porque, como tenho argumentado, a produção ficcional de Autran Dourado mobiliza a visão de uma literatura que incorpora as tradições orais, no embate entre as diferentes forças. Logo, em lugar de uma idealização, reconhecer essa função da literatura pressupõe antes a necessidade de se problematizar suas possibilidades de produção de subjetividades em quadros históricos e institucionais específicos.

Desse modo, de maneira similar a Rosalina, o pai João Capistrano assumirá traços quixotescos, sendo designado como cavaleiro da triste figura. Não apenas ele, em *Lucas Procópio*, o ingênuo personagem título da primeira parte do romance também é reconhecido por suas feições quixotescas: “Não era muito certo da cabeça, quarta-feira manso. Como aconteceu com aquele outro famoso fidalgo, no século Alonso Quijano, dizia o dr. Minervino, de quem tanto se fala, o que lhe transformou o juízo foi a leitura [...]”<sup>34</sup>. Nesse caso é curioso que, assim como na obra de Cervantes, Lucas Procópio teria enlouquecido pelo excesso de leituras, entre as quais o próprio *Dom Quixote* e as poesias dos inconfidentes. Foi esse universo que lhe motivou a assumir a missão de reviver os tempos áureos de Minas Gerais por meio da poesia, recitando os versos dos poetas admirados em uma peregrinação de cidade em cidade. Por mais que esse quixotismo seja construído ironicamente, impossível não notar como nesse caso a ficção, a constituição da subjetividade e os projetos políticos de Minas Gerais se vinculam de modo explícito. Isso parece evidenciar a possibilidade de a literatura encampar diferentes projetos, que podem ter as mais diversas consequências. Afinal, é como se a obra de Autran Dourado estivesse a todo instante se questionando: quais as funções possíveis para a literatura?

Por isso, na mesma medida em que os tópicos dos ciclos do ouro e do café, da decadência da família patriarcal mineira, das relações de poder autoritárias, da vida intelectual na modernidade arcaizante de Belo Horizonte, a historicidade da ficção é também um dos elementos centrais dessa obra. Ainda que essa tematização ganhe forma pela contraposição entre narrativas orais e pela modernização da instituição literária no âmbito de uma cultura letrada, não cabe dizer que elas constituem uma dicotomia. São ficções que se reconstroem processualmente e se interpenetram, nessa *ágora* cujas múltiplas narrativas estão constantemente em embate e em aliança. Logo, se a ficção brasileira do século XX viu co-habitarem a literatura empenhada e produções que se aproximavam da alta modernidade, a obra de Autran Dourado integra as questões mais caras a ambas e, por isso mesmo, as coloca em tensão. Enfim... ficções sem fim. As Minas Gerais de Autran Dourado são históricas, políticas, cosmopolitas, solitárias, míticas, metafísicas. E são os seus modos de fazer ficção e de fazer-se pela ficção.

---

<sup>34</sup> Dourado, Autran. *Lucas Procópio*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. pp. 17-18.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Benjamin, Walter. “O narrador”. In: *Magia, técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996. p. 197-221.
- Dourado, Autran. A Profissionalização do Escritor. *Correio do povo*, Rio Grande do Sul, 08 nov. 1975.
- Dourado, Autran. *A serviço del-Rei*. Rio de Janeiro: Record, 1984.
- Dourado, Autran. *As imaginações pecaminosas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- Dourado, Autran. *Breve manual de estilo e romance*. Belo Horizonte: UFMG, 2009.
- Dourado, Autran. *Confissões de narciso*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- Dourado, Autran. *Gaiola aberta*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- Dourado, Autran. *Lucas Procópio*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- Dourado, Autran. *Monte da alegria*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- Dourado, Autran. *Novelário de Donga Novais*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- Dourado, Autran. *O meu mestre imaginário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- Dourado, Autran. *Ópera dos fantoches*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.
- Dourado, Autran. *Ópera dos mortos*. Rio de Janeiro: Difel, 1977.
- Dourado, Autran. *Os sinos da agonia*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.
- Dourado, Autran. *O senhor das horas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- Dourado, Autran. Questões de vida e morte. *Opinião*, Rio de Janeiro, n. 104, 1 nov. 1974, p. 18-19.
- Dourado, Autran. Sobre o conhecimento da dor. *Acervo de Escritores Mineiros*, Acervo Autran Dourado. Artigo, s/d.
- Dourado, Autran. *Tempo de amar*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
- Dourado, Autran. *Um artista aprendiz*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
- Dourado, Autran. *Um cavalheiro de antigamente*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- Dourado, Autran. Um crítico pós-moderno. *Jornal da tarde*, São Paulo, 15 abr. 1989.
- Dourado, Autran. *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- Dourado, Autran. *Violetas e caracóis*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

**Jonatas Aparecido Guimarães** é professor do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Triângulo Mineiro (IFTM), com doutorado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais. É segundo líder do grupo de pesquisa “Arquivo Autran Dourado” e líder do grupo de pesquisas “A enunciação literária na cena escolar”. Organizou, em parceria com Ivete Walty, o livro *Territorialidades literárias: projetos em diálogo*, em edição pela Hucitec.