

Autran Dourado: a Consciência da Poética do Romance

Autran Dourado: Conscience of the Novel Poetics

Celso Leopoldo Pagnan^{a*}

Resumo

O presente trabalho tem como objetivo refletir sobre o conceito de literatura defendido pelo escritor mineiro Autran Dourado. Partimos do princípio de que o autor discute o processo criativo em ensaios e em sua produção romanesca. Para tanto, tomamos como referência *Ópera dos Mortos*, no qual se verifica uma poética particular do livro, que pode ser elevada à poética geral de sua obra. Como resultado, pretendemos demonstrar que Dourado é um escritor consciente e que se coloca contrário ao conceito do escritor ignorante, isto é, que cria a partir de um processo de inspiração. Para Dourado, ao contrário, escrever significa estabelecer relações intra e intertextuais.

Palavras-chave: Autran Dourado. Metalinguagem. Arte romanesca

Abstract

*The present work aims at reflecting upon the concept of literature advocated by the writer from Minas Gerais Autran Dourado. Starting from the principle that the author discusses the creative process in his essays and novelistic production, this work takes as reference *Ópera dos Mortos*, in which a specific poetics is perceived. This poetics may be regarded as the author's general poetics. As a result, this work intends to show that Dourado is a conscious author and that his position is against the concept of ignorant writer; that is, the one who creates from a process of inspiration. For Dourado, on the contrary, writing means establishing intra and intertextual relations.*

Key-words: Autran Dourado. Metalanguage. Novelistic Art.

^a Doutor em Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UESP-Assis). docente da Universidade Norte do Paraná (Unopar). E-mail: celso.pagnan@unopar.br.

* Endereço para correspondência: Rua Firmino Barbosa, 99. Jardim Aurora. Apto. 31 Bloco. Londrina, PR, 86047-480.

1 Introdução

1.1 Um artista que ensina

Segundo Autran Dourado (1976, p. 13)

as coisas mais importantes, *para os criadores*, sobre romance foram ditas por romancistas, e as coisas mais importantes sobre poesia foram ditas por poetas.

Apesar do tom peremptório do enunciado, pode-se ver nele uma preocupação do ficcionista, que é a de não escrever inconscientemente; ao contrário, Autran demonstra ter uma preocupação constante com o próprio processo de criação literária. É bem verdade que se volta para sua produção ou para obras e autores que lhe deram motivo ficcional, como Flaubert, que demonstrava grande consciência criativa. Esta prática do escritor mineiro, que pode ser considerada metalingüística, é verificável tanto nas obras ficcionais quanto nos ensaios que procuram mostrar a feitura dos livros, as técnicas utilizadas e ainda as leituras para compor o livro. Tais ensaios estão arrolados em dois livros: *Poética de romance*: matéria de carpintaria e *O meu mestre imaginário*. A metalinguagem está presente também em seus próprios romances, onde não só se narra a história como também se explica como se estrutura a narrativa.

Um dos livros de Dourado, *Um artista aprendiz*, trata da formação intelectual e afetiva de um dos seus principais personagens, João da Fonseca Nogueira, um alterego do escritor, em quem, por isto mesmo, pode-se descortinar o pensamento literário do ficcionista mineiro.

Em *A glória do ofício*, conto de *Solidão Solitude*, sua arte romanesca está implícita na narração de Elias, que trata de problemas referentes à técnica e à criação que procuram desmitificar a visão romântica segundo a qual bastariam imaginação e inspiração para se fazer literatura. O mesmo João da Fonseca Nogueira, que aparecera pela primeira vez em *Inventário do primeiro dia*, em *Solidão Solitude*, no livro *O risco do bordado*, imagina-se escrevendo uma carta para a avó em que narraria a morte do irmão dela, o tio Maximiano. Isto se dá em *Nas vascas da morte*, em que há primeiro um impulso para caracterizar o que seria escrever, estabelecem-se bem as diferenças entre o discurso oral e o discurso escrito, entre o discurso aprendido no cotidiano e aquele adquirido na escola.

Precisava escrever uma carta bem caprichada, vovó Naninha com certeza ia sair mostrando a carta para todo mundo. Olha só que progresso ele fez no colégio, dizia vovó Naninha. Vejam como ele está escrevendo direitinho. Que palavras bonitas que ele usa! Escolheria as palavras que tinha aprendido recentemente, não usaria nenhuma daquelas palavras grossas, úmidas, seivudas, antigas, que antes ele usava. Afinal, não era nenhum João Carapina. Escreveria como um doutor, por cima, difícil (DOURADO, 1990, p. 63).

O trecho pode ser visto como uma poética romanesca às avessas, pois cria paródia de estilo, como “Carta pras Icamíabas”, do livro *Macunaíma*, uma vez que o menino João, ao compor a carta imaginária, seleciona os vocábulos, pensa em um discurso pomposo e grandiloquente; contrário exatamente à estilística das obras de Autran, em que predominam a oralidade e, em certa medida, a simplicidade.

Em um de seus melhores trabalhos, *Ópera dos Mortos* (1990), no bloco inicial, *O Sobrado*, há uma poética específica e particular deste livro, que, de qualquer modo, pode ser elevada a poética geral de sua obra como um todo. E o presente ensaio tem exatamente o objetivo de, a partir de *O sobrado*, e também de outros textos do autor, procurar revelar o processo criativo de Autran Dourado, para demonstrar como o autor seria contrário a escrita automática, por assim dizer. Isto é, escrita em que predominaria a inspiração em detrimento ao domínio da técnica.

2 Entre a Memória e o Imaginário

Em *Um artista aprendiz* a formação de João da Fonseca Nogueira se mistura à formação do próprio Autran Dourado. Assim como Autran, João também sai de uma pequena cidade do interior e vai a Belo Horizonte em busca de melhor formação intelectual¹. Não se trata, contudo, de romance autobiográfico. Se João é fruto de memória do autor, é também de sua imaginação. João tem vida própria, vivência e formação que lhe são próprias, pois um

personagem tem a ver é com a realidade dentro do livro, a realidade do romance, com a sua arquitetura e não com a realidade do meio em que vivem os homens, de que eles romancistas e novelistas se utilizam como barro (DOURADO, 1976, p. 79).

Este jogo dialético entre memória e imaginação, proposto pelo autor, constitui-se, na verdade, em uma chave de leitura para o seu universo romanesco, pois João se debate entre qual a sua realidade empírica e qual a fantasia.

O que o romancista faz é estruturar uma fração do real para compor seu universo romanesco. Essa prática do escritor está representada pelo futuro escritor João, cuja intenção é a de exatamente compor uma obra em que a realidade ocorra internamente, na obra, mas que se constitua em sua essência.

De fato, memória e imaginação se fundem na composição romanesca do ficcionista mineiro. Os narradores de seus livros não apenas narram observando a realidade que está à volta, mas também se apoiando na fantasia, na imaginação, recriam ou constroem uma visão desta mesma realidade. Em

O sobrado, logo no princípio, o narrador pede a um auditor interno que faça uso da memória e da imaginação para assim compor todo o *risco do bordado*, para poder apreender todas as histórias da família Honório Cota, as histórias do sobrado: O senhor atente para o velho sobrado com a memória, com o coração – imagine mais do que com os olhos, recue no tempo, nas calendas, a gente vai imaginando (DOURADO, 1990).

Na verdade, é através da imaginação que se torna possível a apreensão de uma realidade fraturada e fragmentada pela ação do tempo². “Recue no tempo...”. No caso específico de *Ópera dos Mortos*, o pai de Rosalina, o coronel João Capistrano Honório Cota, traído na política, fecha-se no sobrado e corta relações com todo o povo de Duas Pontes, cidade onde se desenrola boa parte das histórias criadas por Autran. Após a morte de João, Rosalina continua o sedentarismo iniciado pelo pai. E o sobrado torna-se símbolo de mundo do passado, de mundo em ruínas. O povo da cidade (o leitor é convidado a fazer o mesmo) tenta, então, através da imaginação e da memória, recompor esse mundo (o sobrado e sua história) em sua totalidade.

Para Walter Benjamim (*apud* GAGNEBIN, 1994), o rememorar é uma busca da origem da constituição do sujeito, da identidade do sujeito.

Segundo Lucas (1991, p. 243),

a fusão de horizontes (em Autran Dourado) se dá sob a perspectiva do passado. Melhor explicando: o presente é governado pelos modelos pretéritos, fundem-se os horizontes (das personagens) para que o passado ressuscite.

Neste sentido, torna-se capital a busca, a procura de sinais, de traços que revelem a identidade do sujeito individual e/ou coletivo. De acordo com Senra (1994, p. 73):

Buscar. Obsessivamente. Buscar a casa antiga, os móveis velhos, os objetos perdidos, os papéis amarelecidos, a carta do amor apagada. Buscar. Buscar a origem. Minerar a dor individual,

Todas as narrações e/ou monólogos revelam-se de uma forma ou de outra como recuperação do passado. Neste ponto, surge a problemática: este rememorar é atividade mitificadora do passado, no sentido de trazê-lo ao atual com força restaurativa, ou há um objetivo que, podemos dizer, se enquadraria na visão de recuperação da *origem* (*Ursprung*) presente na filosofia da História de Walter Benjamin, que visa mais que um projeto restaurativo ingênuo, (sendo) uma retomada do passado, mas ao mesmo tempo - e porque o passado enquanto passado só pode voltar numa não-identidade

1 O escritor Waldomiro de Freitas Autran Dourado nasceu em Patos de Minas, em 1926, e passou a infância em Monte Santo, pelo fato de o pai, que era juiz, ter sido transferido para aquela cidade. Depois, foi estudar, em um internato, na cidade de São Sebastião do Paraíso. Terminou seus estudos secundários no Colégio Marconi, em Belo Horizonte, para onde o pai fora novamente transferido. Na capital mineira, iniciou seus estudos superiores na Faculdade de Direito. Por esta época, deu início também à sua carreira literária. Juntamente com outros futuros escritores, como Paulo Mendes Campos, Fernando Sabino, Otto Lara Resende, fundou uma revista literária, chamada *Edifício*. Em 1954, como assessor do então candidato à Presidência da República, Juscelino Kubitschek, mudou-se para o Rio de Janeiro, onde mora até hoje no bairro de Botafogo.

2 De acordo com Silviano Santiago (1978), um dos traços “para definir a retórica da verossimilhança é o predomínio da *imaginação* sobre a *memória* na investigação do passado.” (Grifos do autor).

consgo mesmo - abertura sobre o futuro, inacabamento constitutivo?³

Quer dizer, recupera-se o passado para abrir uma perspectiva ao futuro, ou quer-se apenas a manutenção de formas societárias do passado?

Ora, a narrativa parece tomar direção rumo à morte, seja a morte física, psicológica ou moral. Não há, salvo em raras exceções, qualquer movimento em direção à vida, em outras palavras, em direção ao futuro. Há certeza de que o mundo em que vivem todos, está em mutação, agoniza. Por isto tenta-se, através da contínua rememoração e narração dos tempos passados, ainda que de forma não totalizadora, mas fragmentada, e, por outra, através do ritual dos relógios, a manutenção, a permanência de uma sociabilidade rural, que, na verdade, se esvai ante o pluralismo do mundo urbano, do mundo burguês.

Para a cidade o restabelecimento do contato com Rosalina significaria a continuidade de formas societárias baseadas na tradição, significaria também o restabelecimento de *um núcleo identificador único*, no caso o sobrado, afinal é a partir dele que se rememora a História e se constrói o mito.⁴

A incapacidade de se ter uma visão do todo é característica do mundo hodierno e do texto literário que lhe é próprio, o romance, na medida em que o homem do século XX, devido talvez à crescente individualização, torna-se incapaz de ter uma visão globalizante do mundo em que vive. Com isto não há espaço para um ponto de vista absoluto, totalizante. Se no romance naturalista o narrador punha-se em uma posição objetivista e cientificista com o intuito de ter uma visão global e absoluta do universo romanesco (ainda que à mesma época Machado procurava já relativizar esse absolutismo narrativo), no romance do século XX a onisciência dá lugar a uma visão fragmentada da realidade romanesca. Em *Um cavaleiro de antigamente*, por exemplo, Dourado (1992, p. 48) explicita bem a relativização do ponto de vista:

Se é possível a alguém saber todos os lados de uma história, que variam de acordo com os olhos e os sentimentos de quem viu ou vê, o ponto de vista de quem narra. Assim, fico no relativo, na impossibilidade de conhecer tudo.

Não há nos romances de Autran Dourado um narrador único, por não lhe ser (ao narrador) possível reestruturar, individualmente, um mundo fraturado.

Em *Ópera dos mortos* (1990), a reconciliação, a reestruturação do mundo que se esvai, só pode ocorrer no

plano memorialístico e no imaginário da coletividade.

Na obra de Autran Dourado, segundo Senra (1994), a memória das Minas se faz, então, no desfiar das histórias da gente. Fim de uma raça, nação mal parida, de um povo não nato. Instaurado assim o paradoxo entre a subjetividade e a objetividade, a reconciliação só pode caminhar para o fracasso, pois, quanto mais se tenta estabelecê-la pela narrativa, tanto mais se dissipa, fragmenta-se.

Toda esta problemática parece metaforizada nos relógios do sobrado, que também acabam por metaforizar a construção do próprio romance (ou, por outra, do *romance da mineiridade*) e o seu modo de representar e produzir sentido. É uma metáfora irônica, e por isso contraditória, pois o romance (e seu sentido) parece que só pode captar o tempo morto dos relógios parados, mas pretende captar a vida, mesmo que passada, e assim dar movimento novo aos relógios, movimento novo à vida no sobrado, à vida de Rosalina.

Seria, assim, uma relação de morte e vida, implicada na própria natureza da literatura escrita, que está morta, com seus relógios parados e só vive quando o leitor *convive* com essa *morta*. Note-se que essa ironia aparece logo no primeiro bloco, quando, aparentemente, toda a narrativa parecia caminhar para construção oralizante, isto é, para construção em que um narrador contaria a um ouvinte os acontecimentos que se deram no sobrado e em Duas Pontes. O sobrado como espaço poético, como narrativa, só *vive* quando alguém se interessa por sua história, quando alguém se propõe a *lê-lo, lê-lo* como espaço carregado de *vida*, embora já *morta*. Neste momento, nega-se a morte para poder recuperar parte da *vida*, para recuperar, talvez, *o real*. Vejo que o senhor não está muito interessado no sobrado, digo como casa. Quer saber as histórias, a história, a gente vê logo (DOURADO, 1990)

Na verdade, o sobrado é a chave para se compreender e se entrar na história e histórias de Rosalina. A arquitetura da casa revela tanto a personagem central quanto a *ars poetica* do romance. Autran diz que quem souber ler o sobrado entenderá Rosalina. Casa e história se confundem. É a casa Honório Cota e a história dos Honório Cota, a história de um mundo de antigamente, um mundo dos *mortos*. O senhor querendo veja: a casa ou a história, conforme diz o narrador ao auditor interno. Antes, o narrador já o alertara: veja antes a casa, deixa Rosalina pra depois, tem tempo. Isto pelo fato de o tempo, agora, permanecer estático e assim cria-se a possibilidade de se ver o sobrado em todos os ângulos (DOURADO, 1990).

3 GAGNEBIN, J. M.. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo, Perspectiva, 1994. Se a origem remete, então, a um passado, isso se dá sempre através da mediação do lembrar ou da leitura dos signos e dos textos, através da rememoração (*Eingedenken*), categoria-chave da filosofia da história de Benjamin.

4 Sobre essa questão da *identidade* entre sujeito e objeto, parece-nos importante a colocação da nota explicativa sobre como a teoria está expressa na filosofia de Hegel. Valemo-nos da observação de Jameson, em *O inconsciente político*. A evolução filosófica de Hegel deixa claro que a dialética hegeliana surge de sua investida contra a 'teoria da identidade', [...] surge daí o mecanismo central da dialética, a noção de objetificação, sem a qual não é possível conceber nem o conteúdo do histórico da própria obra de Hegel, nem a dialética marxista. Assim, é impróprio, ou desonesto, associar o próprio Hegel com aquilo que é atacado sob a denominação de teoria da identidade.

3 Um Olhar Sobre a Poética

Se quiser, o senhor pode ver Rosalina, acompanhar os seus mínimos gestos, como ela acompanhava os passeantes, não com aqueles olhos embaciados, aquela neutralidade morna (DOURADO, 1990, p. 9).

Conforme já salientado, o espectador/visitante de Duas Pontes ou, ainda, o auditor interno (e o leitor) é convidado a tomar parte da constituição da história que se vai contar (ler), pois assim ter-se-á uma unidade maior e melhor entre as partes (blocos) da história. Caso consideremos realmente que este bloco primeiro é uma poética específica da obra do autor poderemos depreender daí muitas das características do livro (DOURADO, 1976).

Tomemos a idéia de que o sobrado não é apenas *espaço*, palco de acontecimentos, mas também *tempo*. Nesse sentido, o sobrado é o espaço, é a representação viva e contínua da coexistência de diferentes momentos históricos. Sob outro prisma, vejamo-lo como o *meio* de se “entrar” na narrativa, de compor a história e também a História. Para tanto, deve-se olhá-lo, apreendê-lo pelo olhar. Porém, não de qualquer forma, [...] não com aqueles olhos embaciados, aquela neutralidade morna (DOURADO, 1990, p. 03).

Mas, ao contrário: 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 (DOURADO, 1990).

É preciso tomá-los (o sobrado e a narrativa) “como um desejo do coração”, quer dizer é necessário sair de uma posição neutra e assumir um posicionamento frente aos *atos* que se vai ouvir/ler.

O sobrado, antes de qualquer outra questão que possa evocar: tempo, narrativa, é um sobrado, quer dizer, uma casa, uma habitação. E, como tal, possui uma arquitetura própria (na verdade, uma síntese de dois padrões arquitetônicos diferentes, não propriamente antagônicos), ou seja, trata-se de um objeto artístico visual, estático em que se deve, para percebê-lo e apreendê-lo em sua totalidade, vê-lo *de vários ângulos*.

A recorrência ao verbo olhar e seus correlatos semânticos (ver, mirar) se faz, segundo Senra (1994), neste primeiro bloco, 40 vezes. O caso não pára aí. Juca, por exemplo, o elemento exógeno do sobrado, possui um olho cego e é incapaz de apreender de forma mais totalizante o mundo à sua volta, é incapaz de ver/entender Rosalina por inteiro. Por outro lado, é justamente esse olho cego, branco, leitoso que prende Rosalina a Juca. Voltemos, porém, ao narrador do primeiro bloco, cujo discurso é cheio de idas e vindas. E agora chega, não? Estou vendo que o senhor quer é gente. Paciência, só um pouco mais, um gostinho mais. Volte ao começo, às

janelas coloridas (DOURADO, 1990, p. 6).

O narrador faz uma afirmação para logo em seguida suprimi-la, desviando o assunto, deixando-o em suspenso, subentendido, cabendo ao espectador (leitor) completar em seguida, juntar as partes do discurso; juntar os blocos, juntar as pessoas e *personas*. E que aspecto conota a questão para o desenrolar da narrativa? Em primeiro plano está a aproximação que se pode estabelecer entre o romance e a técnica cinematográfica. A narrativa possui um caráter cênico, cuja montagem⁵ se dá justamente pela aproximação de diferentes perspectivas que tentarão dar conta da história, ou em outros termos, tentarão dar uma visão completa da história. Essa característica cênica é ligada tanto ao título do romance, *Ópera...*, como à construção em si da narrativa. Podem-se destacar duas passagens desse primeiro bloco:

Ali naquela casa de muitas janelas de bandeiras coloridas vivia Rosalina. (E então, silêncio. Rosalina vai chegar na janela.) (1990, p. 11).

No primeiro caso, temos uma linguagem gestual, *ali...*, iniciando a composição da narrativa de um ponto de vista exterior, isto é, do ponto de vista de alguém que não tomou inteiramente parte na história que se vai contar/*produzir*,

como em uma peça de teatro, comenta-se do ponto de vista exterior, possibilitando a quem lê a visualização. [...] Do ponto de vista da composição, a análise do gesto leva o leitor para o presente da cena [...] (SIMÕES, 1999, p. 143).

No segundo caso, a sugestão do discurso dramático é mais clara. O narrador como que procura sair de cena para a entrada da personagem. Segundo Aguiar e Silva (1959, p. 231),

o drama exige a presença física do vulto humano e, embora a intriga possa situar-se no passado ou no futuro, a ação dramática apresenta-se sempre como atualidade para o espectador,

o que o faz prender-se mais à história.

Depois o narrador, ao proceder desse modo, ao desviar o assunto, procura mostrar, logo de início, ao espectador/auditor interno (e ao leitor) que, ao final da narrativa, pouco mais se saberá a respeito do sobrado e da família Honório Cota. Dizendo de outra forma, aos fatos conhecidos, para se compor a narrativa, junta-se a imaginação, recorre-se ao mito, porém a leitura reveladora não pode ser completada (por isso, o discurso é cheio de idas e vindas, é como se o narrador interno estivesse tateando, estivesse tentando descobrir qual o melhor caminho). Sendo assim, ao mesmo passo que o sujeito leitor tenta decifrar o mito, na reconstrução, no relembrar da história, cada sujeito leitor do sobrado acaba por adicionar novos elementos à narrativa, criando novos mitos, impossibilitando, sempre e cada vez mais, um desnudamento completo da história do sobrado, o que revelaria, em última

5 Peter Bürger, em Teoria da Vanguarda, procura especificar a aplicação do conceito *montagem* nas artes plásticas, no cinema e na literatura. Não é o caso aqui de retomar tudo a que o crítico referiu-se, porém há uma frase síntese, que acaba por revelar o sentido que queremos dar a esse termo, que vai de acordo com a análise que fazemos do romance de Autran Dourado: “A montagem pressupõe a fragmentação da realidade e descreve a fase da constituição da obra”.

instância, a mineiridade, da qual a literatura de Autran busca ser expressão.

Essa destruição do ponto de vista único, como meio de reconstrução do real, passa também pela intratextualidade e pela intertextualidade, constantes na ficção de Autran Dourado. Em *Os sinos da agonia*, por exemplo, tem-se uma parodização tanto do discurso quanto do momento histórico da Inconfidência Mineira.

A figurativização do diálogo entre textos presente na obra do autor mineiro pode ser verificada, como exemplo, em *A glória do ofício*. Quando Elias torna-se tratador de pássaros, o último dos três ofícios que exercera em sua vida, não se contenta em apenas cuidar das aves, mas resolve ele mesmo dar vida e forma a uma nova espécie de pássaro, o pássaro ideal. Acaba por tirar as asas de um, a cabeça de outro e assim sucessivamente. Porém, Elias termina por matar metade das aves de que cuidava. Tomando pássaro como metáfora de texto, pode-se ver aí a incapacidade de Elias fazer uma leitura adequada dos símbolos que lhe aparecem. No caso de *Ópera dos Mortos*, cabe ao mestre-de-obras, ao construir o sobrado, tornando-o, mesmo com padrões arquitetônicos diferentes, uma casa única, com um único riscado, compreender o aspecto simbólico daquilo que lhe era pedido. O sobrado não poderia apenas lembrar, aludir a Lucas Procópio e a João Capistrano, mas ser as duas personagens. Há, portanto, uma relação entre o modo que se construiu o sobrado e o modo que é construída a narrativa. O que inscreve o romance em uma tradição que coloca seu autor ao lado de escritores como, por exemplo, Sterne, Flaubert, Borges e Cortázar, os quais desnudariam, segundo Arrigucci (1973), os recursos de construção romanesca, ou seja, ao escritor não basta construir uma narrativa, mas também mostrar aos seus leitores que partiu de determinados pressupostos, de determinadas convenções (mesmo que seja para negá-las ou modificá-las). É preciso, pois, saber olhar, “ver de vários ângulos”, conforme diz o narrador no bloco *O sobrado*. Assim pode-se compreender melhor a arquitetura da casa e a arquitetura da história. “Cada vez que vê, de cada lado, cada hora que vê, é uma figuração, uma vista diferente”.

O narrador primeiro, o qual pode ser considerado um narrador singular na composição geral do romance pelo fato de, após introduzir o auditor interno⁶ (e o leitor), apresentando-lhe as personagens (ou *personas dramáticas*) na história que se vai ouvir (ler), parece misturar-se à coletividade dos habitantes de Duas Pontes, tornando-se, assim como qualquer outro, apenas mais um leitor do mito. O que significa, então, que cada um, narrador, espectador, personagem, leitor, terá uma visão particular da história, cujo conjunto formará a narrativa.

Neste sentido, “a obra ‘montada’ dá a entender que é composta de fragmentos de realidade, acabando com a aparência de totalidade” (BÜRQUER, 1993, p.121). No final deste bloco, o narrador diz ao auditor, ironicamente, que se quisesse poderia voltar a olhar o sobrado objetivamente, como fizeram num primeiro momento, mas para se ver as dicotomias, as antíteses da arquitetura do sobrado (leia-se Rosalina), é necessário um olhar, uma leitura barroca, por assim dizer.

O próprio título, *Ópera dos Mortos*, revela o barroquismo do livro. É um título metalingüístico, pois há uma antecipação da estrutura do romance. Ópera é um drama musical eminentemente barroco, encenado em várias vozes. Também no livro há a multiplicidade de narradores (vozes), que focalizam e participam do drama. A palavra *ópera*, etimologicamente, significa trabalho, obra. É o trabalho dos mortos (Lucas Procópio e João Capistrano) que agem sobre o mundo presente, o mundo dos vivos (Rosalina), isto dentro de um espaço fechado e centralizador (o sobrado).

Assim, a falta de uma perspectiva única e a quebra da linearidade narrativa em *Ópera dos mortos* mimetizam o movimento pendular e circular da arte barroca. Há mesmo em *O sobrado*, através das imagens, uma teoria do barroco: o jogo múltiplo da visão, a aproximação de paradoxos, a transitoriedade da vida, a estrutura aberta.

Segundo Ávila (1994) ainda, pode-se “surpreender na ambigüidade uma das grandes linhas condutoras de tensão da linguagem literária do barroco.” Esta ambivalência possibilita a multiplicidade de leitura de um mesmo texto, tornando-o aberto. Aqui Autran procura distinguir o conceito de obra aberta. Ele não a toma consoante as concepções de Umberto Eco, que vê na obra aberta uma solicitação do autor ao leitor (ou o espectador) para que este seja um co-autor, mas parte da concepção de estrutura aberta do barroco proposta por Wolfflin, que vê neste tipo de arte justamente a possibilidade de leitura múltipla de um mesmo texto. Assim, o narrador pede ao auditor interno em *O sobrado* para que ele nunca sossegue o olho, pois só desta maneira se conseguirá fazer diferentes leituras subjacentes à arquitetura do sobrado.

Para Lepecki (1976), nenhuma cena de *Ópera dos mortos*, por exemplo, permite supor que o Narrador tenha sabido o íntimo de Rosalina ou de Juca: não recebe confidências nem de um nem de outro. Tal não impede, porém, que o Narrador seja onisciente e explicita ao leitor até as vivências mais interiores dos agentes do narrado. Ao mesmo tempo em que assume a onisciência, recua, como se revisse a própria posição e a verossimilhança de uma narrativa testemunhal a que começa a imprimir marcas de ficcional.

Quer dizer, Lepecki (1976) procurou destacar o papel desse

6 No caso de *OM*, a autonomia do universo-escritor é clara: o Narrador interno, oralidade declarada que pretende ocultar um processo de escrita, tem vida independente em relação aos dois pólos (cidade x sobrado) do narrado. Ele distancia-se para tentar sabê-los: sinal disto é o isolamento que lhe permite a contemplação da casa no momento em que produz a narrativa [...] o Narrador-escritor de *OM* objetiva a sua dialética interior em alguém que pasma e pergunta e alguém que responde e explicita, recitando o texto (LEPECKI, 1976, p. 206).

narrador interno como mitólogo, isto é, como narrador que, por não poder ter acesso à toda história do sobrado, recorre à imaginação para compor a narrativa (*Recue no tempo, nas calendas, a gente vai imaginando*). E, ao mesmo tempo em que assim procede, torna-se ele também um leitor do mito, do mito que, em última análise, revelaria a mineiridade. Neste sentido, embora esse romance pretenda inaugurar um ciclo de narrativas que se revela, fundamentalmente, segundo o próprio Autran, a produção de um único livro, de uma única história: a história da gente mineira e o que a caracterizaria, a mineiridade, não só a própria possibilidade de se construir um *romance da mineiridade* como também a verossimilhança da narrativa são postas em dúvida.

A questão no romance é que não há uma resolução para a problemática de Rosalina e do próprio romance (isto é, Rosalina e sociedade, desejo e impossibilidade de se construir um romance que expresse a mineiridade, por ser esta uma característica não objetiva da realidade). Não havendo tal, delimitam-se o paradoxo e a desconexão no próprio romance. Isto é,

o texto não fornece um modo definitivo de lê-lo, visto oscilar entre a aprovação (a confirmação da tradição paterna) e desaprovção (a sua negação) irônica da sua personagem central, Rosalina Honório Cota (CONNOR, 1992, p. 97)⁷.

Essa tentativa de compreensão e tematização da mineiridade é, portanto, colocada nesse primeiro bloco, de tal forma que o espectador/auditor (e o leitor) saibam já da sua parcela na constituição da narrativa, por isto, o narrador não apenas narra, mas explica como será narrada a história: com cortes, supressões, mudanças de focos e com a recorrência constante à imaginação.

4 Criador e Criaturas

Ambos igualmente românticos, se diferenciavam em que Márcio acreditava piamente na inspiração, enquanto João [da Fonseca Nogueira] achava que só a obra escrita na fria tranquilidade pode ser grande e perdurar (DOURADO, 1989).

A passagem, acima, do livro *Um artista aprendiz* procura desmitificar a criação literária como processo adquirido graças a inspiração momentânea do artista. A concepção do processo criativo de Autran Dourado é mais ligada a visão horaciana, na medida em que acredita que, para se atingir a perfeição artística, são necessários o estudo e o trabalho. Existe também, é claro, a necessidade de vocação natural, conforme diz Horácio: Eu por mim não vejo o que adiante, sem uma veia rica, o esforço, nem, sem cultivo, o gênio; assim, um pede ajuda ao outro, numa conspiração amistosa (DOURADO, 1989).

O mito do escritor ignorante está igualmente tematizado em alguns contos de *Solidão Solitude*. Em “Homem, cavalo e praia”, Silésio tenta resolver problemas de ordem existencial

passando algum tempo sozinho em uma praia. Em um de seus momentos de crise, cria (desenha), quase inconscientemente, a figura de um cavalo. Era um fruto novo, não trazia na crina nada que fosse de Silésio, nem seu passado, nem suas lembranças, nem sua angústia (DOURADO, 1983).

Num momento em que descuida de sua criação, esta vai embora e, por mais que ele a procure, não a acha. No entanto, ela reaparece. Silésio começa então a criar um cavaleiro para o cavalo, sem saber de onde este viera também. E suas criações acabam, mais uma vez, por fugir pela praia. Silésio é um deus que não possui o controle das próprias criaturas, e, por isto, fogem de sua vista. Passado algum tempo, o autor é encontrado morto no mar. Ainda que haja outras leituras possíveis, pode-se dizer que, ao morrer, Silésio leva para o fundo do mar o artista que acredita que só a inspiração é suficiente para compor uma obra de arte, sem qualquer domínio de técnicas de composição.

Em “A glória do ofício”, ao contrário, sobram a Elias técnica e estudo, mas falta-lhe capacidade de ler os signos que estão à sua volta. Por isto, os três ofícios que teve na vida são sinônimos de fracasso para ele. “As diversas vezes que procurei criar, o que fazia timidamente, redundaram em completo fracasso” (DOURADO, 1983, p. 35)

Antes de exercer qualquer um dos três ofícios, relojoeiro, corretor de textos e tratador de pássaros, dedicava-se, durante dois anos, a aprender as técnicas, aperfeiçoando-as. Mesmo assim, depois de um breve período de sucesso em cada um deles, vinha o fracasso por faltar-lhe, talvez, “uma veia rica”, como apregoa Horácio.

Retomando *Ópera dos mortos*, o sucesso do mestre de obras, ao construir o sobrado, tornando-o, mesmo com estilos antitéticos, uma casa única, com um único riscado, reside exatamente no fato de o mestre ter sabido ler os signos, ter compreendido o aspecto simbólico daquilo que lhe era pedido. O sobrado não poderia apenas lembrar, aludir a Lucas Procópio e a João Capistrano, mas sim sê-los. Assim também deve ser a obra de um artista, múltipla, mas única. Em outros termos, a poética particular do livro, representada no primeiro bloco, pode ser elevada à poética mais ampla do autor, cujo projeto é criar narrativas interligadas que se constituam num todo e que, embora sejam livros diferentes, devem se constituir em um único livro, que poderíamos intitular de *A cidade de Duas Pontes*.

5 Considerações Finais

Em conclusão, devemos dizer que cabe então ao artista, ao verdadeiro artista, isto é, àquele que possui a técnica apreendida e desenvolvida, além da capacidade criadora inata, a leitura dos signos do universo, e não se prender a um mero momento *inspirador*. É o que procura fazer Autran Dourado, através de sua produção literária.

⁷ O autor referia-se a Stephen Dedalus, do texto *Retrato do artista quando jovem*, de James Joyce. Aachamos, contudo, que essa característica de Dedalus possa ser aplicada à realidade de Rosalina.

Referências

- AGUIAR e SILVA, V. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina, 1959.
- ARRIGUCCI, D. *O escorpião encalacrado*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- ÁVILA, A. *O lúdico e as projeções do mundo barroco I: uma linguagem a dos cortes, uma consciência a dos luces*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1975.
- _____. *A origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BÜRGER, P. *Teoria da vanguarda*. Lisboa: Vega, 1993.
- CONNOR, S. *Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo*. São Paulo: Loyola, 1992.
- DOURADO, Autran. *Ópera dos mortos*. 11. ed., Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.
- _____. *O risco do bordado*. 11. ed. Rio de Janeiro: Record, 1986.
- _____. *Solidão, solitude*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 1983.
- _____. *Um artista aprendiz*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
- _____. *Um cavalheiro de antigamente*. São Paulo: Siciliano, 1992.
- _____. *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*. São Paulo: DIFEL, 1976.
- GAGNEBIN, J. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- JAMESON, F. *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. São Paulo: Ática, 1992.
- KERMAN, J. *A ópera como drama*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- LEPECKI, M. L. *Autran Dourado: uma leitura mítica*. São Paulo: Quíron, 1976.
- LUCAS, F. *Mineiranças*. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1991.
- SENRA, Â. *Baús de couro, baús de ouro*: Minas de Autran Dourado. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade de São Paulo, 1994.
- SIMÕES, I. G. *Guimarães Rosa: as paragens mágicas*. São Paulo: Perspectiva, 1999.