

O salto do touro: a mitopoesia em *O risco do bordado,* de Autran Dourado

The leaping taurus: the mythopoetic tendency in
O risco do bordado

Thaís Seabra Leite
Colégio de Aplicação da
Universidade Federal do Rio de Janeiro (CAp UFRJ)

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2022.e95005>

Resumo

Este estudo apresenta uma leitura do romance *O risco do bordado*, de Autran Dourado, defendendo-o como parte integrante da tendência mitopoética que surge entre os escritores do século XX. O romance traz à luz o drama tauromórfico de João da Fonseca Nogueira, alter ego de Dourado e ficcionalmente o escritor responsável pela articulação das narrativas passadas em Duas Pontes, cidade invencionada pelo escritor mineiro. As dores de João – a alternância radical de pulsões de vida e de morte, a continuidade do sofrimento familiar como um legado e o desejo incestuoso pela mãe – compõem núcleo seminal de que partem imagens poéticas e para o qual convergem mitos da tradição ocidental.

Palavras-chave: Autran Dourado; ficção; metáfora; mitopoética

Abstract

This study presents a reading of the novel *O risco do bordado*, written by Autran Dourado, seeing it through the lens of the mythopoetic tendency, commonly perceived among twentieth-century writers. The novel enlightens a tauromorphic drama lived by João da Fonseca Nogueira, Dourado's alterego and also, in fiction, the writer who is responsible for narrative articulations occurred in Duas Pontes, a city invented by Autran Dourado himself. João's struggles – love as an agony, radical switching between life drive and death drive and family suffering as a legacy – are core elements that come from poetic imageries and also the point in which western tradition myths converge.

Keywords: Autran Dourado; fiction; metaphor; mythopoetic.

Introdução

O século XX no Brasil trouxe a lume uma tendência de produção simbólica entre os escritores de ficção. Haroldo de Campos (1972) aponta o que seria uma crise da normatividade dos gêneros na literatura latino-americana entre os anos 50 e 70, destacando o esfumaçamento das distinções entre poesia e prosa, processo verificado, no romance, em técnicas de composição da poesia, herança do estilo de Marcel Proust e James Joyce. Sobre o contexto europeu, precursor do brasileiro, Eleazar Moiseevich Meletinsky (2000) defende a tese de que a poética mítica substituiu a tendência do século XIX ao realismo tradicional, que se orientava pela representação verossímil da realidade. Nesse sentido, Meletinsky denomina “mitopoética” a tendência de prosa simbólica do século XX.

Autran Dourado (1926-2012) radicaliza a tendência mitopoética de resgatar mitos e fundar símbolos e *O risco do bordado* (1975) é um dos exemplos dessa técnica. A arquitetura ficcional da obra é tecida por imagens: quanto aos dramas íntimos que enfrenta, João da Fonseca Nogueira, encarna o Minotauro. Os personagens são, portanto, imagens, metáforas e símbolos que resgatam os mitos e ativam a camada arquetípica de sentido. No contexto simbólico-mítico, as ações nunca são atuações, mas ritualizações e evocações: deixar o útero materno, mudar-se de casa, é uma iniciação no domínio do mundo adulto; adentrar o quarto em que um homem agoniza é penetrar nos domínios de Thanatos. Nesse sentido, quando estabelece relações associativas inesperadas, o escritor firma-se no presente e transfigura os usos comuns da palavra. Por outro lado, uma vez lançado ao Grande Tempo dos mitos, ingressa no domínio regido por símbolos e não por paradigmas históricos.

O estudo da ficção de Autran Dourado leva à morte como questão fundamental da poética do autor. Quanto às pesquisas realizadas, é possível distinguir dois percursos críticos, de que avultam: o primeiro, que considera o espaço ficcional a partir do espaço social, de que se destacam Maria Lúcia Lepecki (1976) e Eneida Maria de Souza (1985; 1994; 1996 e 1998); e o segundo, voltado para a compreensão da poética imaginativa, realizado por Ronaldo de Melo e Souza (2010) e Marta Pérez Rodríguez (2012). No traçado crítico aqui proposto, o privilégio é inquestionavelmente do segundo percurso, que aborda imaginação como fundamento da poética de Autran Dourado.

Desde o estudo de Lepecki, a produção do escritor mineiro é reconhecida por apresentar a morte como motivo, tema e tom ficcionais. Segundo a autora, a morte é o “núcleo ideológico mínimo e totalizante”¹ do universo narrativo. Nesse sentido, a morte deixa de ser o ato físico de morrer e alcança o estatuto de fundamento na obra autraniana, torna-se “tudo na obra”². A autora observa que a morte não é passagem, porque os mortos permanecem vivos e todos os personagens guardam a influência fantasmagórica dos que se foram. A investigação de Lepecki resgata o nível mítico de significação, que abarca a morte como motivo e os processos simbólicos a ela relacionados – como a iniciação, a passagem, a deambulação e a viagem –, e relaciona-o à decadência da aristocracia rural mineira. A leitura mítica é utilizada, portanto, a serviço do substrato sociológico de que decorreria a morte como figuração da ruína da aristocracia de Minas Gerais.

Aprofundando a compreensão da poética autraniana no que concerne à morte, Souza (2010) investiga o complexo ontológico que rege os personagens e esclarece que a morbidez da arquitetura imaginante se

1 LEPECKI, Maria Lúcia. *Autran Dourado: uma leitura mítica*, 1976, p. 5.

2 *Ibidem*, p. 9.

relaciona ao que denomina “princípio teleotanático”. Para o autor, o homem autraniano realiza “uma catábese às avessas, uma descida extemporânea ao reino da morte”³ como vingança contra o movimento vital incessante. Na mundividência autraniana, tudo se coagula no passado. No perpétuo estado de catalepsia, o ser que se encontra no limiar agônico entre a vida e a morte opera “uma ruptura retroativa no fluxo no tempo”⁴, isto é, não progride e permanece atado ao passado. Todos os personagens são, portanto, existências capturadas pela presentificação do que se foi e seres para quem o futuro inexistente. No sentido ontológico, o ensaio de Souza evidencia que a obra de Autran Dourado apresenta como protagonista não a denúncia do tempo histórico em que o escritor mineiro viveu, mas o drama atemporal do ser encerrado em si mesmo.

No que concerne à estrutura romanesca, privilegiando a perspectiva dos personagens, observa-se que Autran Dourado desconstrói a noção de capítulos e se afina ao romance simbólico, tendência que justapõe imagens poéticas em detrimento da organização lógica da narrativa. Para dar vida ao drama tanático, os romances autranianos configuram-se a partir de blocos que remetem tanto à divisão das peças dramáticas quanto à técnica de montagem cinematográfica de Sergei Eisenstein. In: em *O risco do bordado*, não há uma sequência de capítulos, mas uma dramática contiguidade de blocos. Nas reflexões de *Uma poética de romance* (2000c), Dourado examina *O risco do bordado* e os blocos que o constituem. A partir do exame, esclarece que a técnica não consiste em produzir “narrativa solta, um conto perdido na narrativa maior”⁵. Trata-se de justapor as micronarrativas de modo que o sentido da macroestrutura derive da associação entre partes. Eisenstein,

3 SOUZA, Ronaldo de Melo e. Agonia e morte em Autran Dourado. In: *Ensaio de poética e hermenêutica*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2010, p. 163.

4 *Ibidem*, p. 164.

5 DOURADO, Autran. *Uma poética do romance: matéria de carpintaria*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000c, p. 25.

no ensaio “Do teatro ao cinema”, descreve processo de criação semelhante: “qualquer um que tem em mãos um fragmento de filme a ser montado sabe por experiência como ele continuará neutro, apesar de ser parte de uma sequência planejada, até que seja associado a um outro fragmento”⁶. O cineasta soviético busca referência em *Madame Bovary*, de Flaubert, para elucidar a técnica de que trata e demonstra que a literatura está repleta de exemplos em que a associação entre linhas temáticas adquire sentido a partir da justaposição. Seguindo a técnica de montagem, Autran Dourado desdobra blocos em cenas, atos e chega ao nível da justaposição de vocábulos. A potência mitopoética de sentido é atingida por essa dramatização da linguagem que elege as metáforas e os símbolos como forma de criação literária.

Quanto à mediação narrativa, Autran Dourado opera a incorporação do drama à ficção observada por Percy Lubbock em obras como *Os embaixadores*, de Henry James: “o autor se retira, se coloca de parte e deixa que o pensamento de Strether conte a própria história”⁷. Em Dourado, a terceira pessoa vigora na construção dramática e, em alguns blocos, pode ser denominada *falsa terceira pessoa* – falsa “porque terceira pessoa mesmo, genuína, obriga a onisciência, saber de Deus, para quem nada é obscuro”⁸. A formulação consiste na conciliação entre a terceira pessoa gramatical e a primeira pessoa do discurso. Isso significa que, ainda que o texto esteja escrito em terceira pessoa gramatical, a experiência transmitida é de primeira. Nessa configuração, ocorre a interação entre o narrador como mediador e o personagem como experimentador dos fatos apresentados. O narrador narra o monólogo interior de um personagem, executando o que o ator realiza na

6 EINSENSTEIN, Sergei. “Do teatro ao cinema”. In: _____. *A forma do filme*. Apresentação, notas e revisão técnica de José Carlos Avelar. Tradução de Teresa Ottoni, 2002, p. 20.

7 LUBBOCK, Percy. *A técnica da ficção*. Tradução de Octavio Mendes Cajado, 1976, p. 100.

8 DOURADO, Autran. *Uma poética do romance: matéria de carpintaria*, 2000c, p. 29.

performance teatral. Não há utilização de travessões ou aspas, porque não há um destaque de fala: o texto encarna a consciência do sujeito narrado, que, sofrendo o drama tanático, se apresenta pela justaposição de metáforas, correspondente, portanto, no que diz respeito à mediação narrativa, a uma estrutura dramática de enunciação – a falsa terceira pessoa.

O salto do touro: os fundamentos do romance mitopoético e o drama tauromórfico

A composição em blocos narrativos e a falsa terceira pessoa – técnica que transpõe o drama para a ficção – estruturam o romance mitopoético, cujo fundamento é o sentido simbólico e o diálogo com os mitos. A linguagem dos mitos e símbolos, por sua vez, é dramática, porque encarna sentidos do imaginário humano. A fim de compreender a metáfora e o símbolo nas produções ficcionais do século XX, as análises de William York Tindall (1967) oferecem respaldo crítico. Especialista em James Joyce, o autor defende a tese de que “o símbolo literário, seja estruturando uma obra ou integrando-a como parte, é uma encarnação na linguagem” (tradução nossa)⁹. Tindall argumenta que o símbolo literário é uma articulação de elementos verbais que extrapola o limite do discurso e oferece à obra um complexo de sentimentos e pensamentos¹⁰. Assim como o espírito ocupa o corpo, o pensamento e o sentimento ocupam a forma e o corpo do símbolo. Ao traçar uma analogia com relação ao que Carl Gustav Jung verifica sobre o poder unificador de consciente e inconsciente do símbolo quanto à psicologia, Tindall afirma que o símbolo reúne partes e conjunto a serviço do todo significativo da obra literária. A parte desvelada do símbolo é a de menor potência significativa, porque a parte fundamental do símbolo

9 TINDALL, William York. *The literary symbol*, 1967, p. 10.

10 *Ibidem*, p. 12.

permanece misteriosa e não oferece garantia de comunicação.

A pesquisa de Tindall contribui para a crítica simbólica definindo o que significa a imagem no espectro significativo do símbolo. Para o autor, a imagem imaginada não corresponde à paisagem de uma obra, mas à potência de significado definida por T. S. Eliot como correlato objetivo¹¹. Para Eliot, um conjunto de objetos, uma situação ou uma cadeia de eventos que concedem forma à emoção humana faz com que, da correlação entre o elemento exterior e o elemento interior, emergja o sentido¹². Nessa concepção, a imagem é símbolo constituinte, um tipo de símbolo que consiste na encarnação verbal do pensamento e do sentimento, e, na obra em que atua, interage com outras imagens. No texto literário e simbólico, a imagem é o principal veículo de sentido. Tindall destaca que a imagem tradicional é tanto uma coisa natural, como a árvore, quanto um artefato, como a coroa. No segundo caso, o objeto em si, por apresentar distinção hierárquica, é simbólico. A árvore não é simbólica e só no contexto vira símbolo, porque é movida para um contexto artificial¹³. Mesmo movida, seu significado é constante de tempo em tempo, cultura em cultura. É unindo particular e coletivo, comum e ambivalente que imagens como casa, gruta, ilha e mar, tornam-se simbólicas no contexto em que ocorrem.

A metáfora consiste, portanto, em uma analogia em que os termos comparados são similares e dissemelhantes ao mesmo tempo: um se apresenta e o outro se oculta. A metáfora sugere e esconde. No Renascimento, a metáfora era uma simples correspondência entre termos. Para os românticos, a metáfora, transcendendo a equação que parece dirigir o seu sentido, “veste” o outro aspecto e, tornando-se a estrutura de dois objetos ou a montagem de duas imagens em interação, produz efeitos tanto indefinidos quanto

11 TINDALL, William York. *The literary symbol*, 1967, p. 145.

12 ELIOT, T. S. “Hamlet”. In.: _____. *Selected prose of T. S. Eliot*, 1975, p. 48.

13 TINDALL, William York. *The literary symbol*, 1967, p. 125.

inesperados¹⁴. É no sentido fundamental de montagem como justaposição que Tindall baseia o estudo sobre o símbolo literário no século XX. O crítico interpreta a obra de Joyce pelo viés simbólico e volta-se para a técnica metafórica de justapor elementos distintos a fim de compor um todo cujo significado só é compreendido pela articulação das partes.

Nesse sentido, à moda da escrita simbólica de Joyce, em *O risco do bordado*, o drama teleotânico encontra na figura do touro – desdobrado no Minotauro – a metáfora que ativa o dilaceramento do masculino entre a força erótica e a força tanática. A potência genesíaca de Eros é experimentada pelos personagens autranianos por duas vias. A primeira, não encontra equilíbrio no repouso de Thanatos, mas é por ela tragada. A segunda se transfigura em uma face minotáurica e encarna a experiência de choque entre dois seres ou no desejo de posse de outro ser. O animal perde a figuração de fertilidade e adquire a face noturna da destruição, próxima, portanto, da transgressão dionisíaca.

Jaa Torrano afirma que Eros “é a Potestade que preside à união amorosa, o seu domínio estende-se irresistível sobre Deuses e sobre homens. Ele é um desejo de acasalamento que avassala todos os seres, sem que se possa opor-lhe resistência: ele é solta-membros (*lysimelés*)”¹⁵. No contexto do mito cosmogônico, Eros, como *Kháos*, Terra e Tártaro, remete à origem de todas as coisas e, portanto, faz-se presença entre homens e divindades. A potência de Eros é fecundante, reunidora e multiplicadora de vida, traços que a relacionam a Céu e Terra. Em oposição complementar, o *Kháos*, potência de separação – cuja procriação se dá por cissiparidade – se intimiza ao Tártaro, que corresponde às profundezas da terra, “lugar da queda sem

14 *Ibidem*, p. 212.

15 TORRANO, Jaa. “O mundo como função de musas”. In: HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Tradução e estudo de Jaa Torrano, 2007, p. 41.

fim nem rumo e do império da Noite”¹⁶.

Na obra de Autran Dourado, universo agônico, não há integração existencial e psíquica. A potência erótica se transfigura em potência dionisíaca e assume a feição do touro. O animal relaciona-se à fecundidade de Dioniso. O culto da divindade traz a lume a ambivalência de um domínio de atuação que compreende, por um lado, a festa da alegria e, por outro, o terror da morte. Nesse sentido, para os gregos, o deus de duplo nascimento “era principalmente um deus do vinho, um deus touro e um deus de mulheres”¹⁷. Kerényi relaciona, ainda, Dioniso a Eros na qualidade de conceder aos homens outra dádiva além do vinho: “a abundância de *zoé*, sempre a crescer e decrescer, comparável ao filho de Poros e Pênia no *Banquete* de Platão. A dádiva consistia na sua virilidade, distribuída entre os homens”¹⁸. Regidos pelo princípio teleotânico, os seres imaginados por Dourado não recebem as dádivas dionisíacas, porque não se relacionam ao lado luminoso do deus. Atados às sombras, encarnam a face obscura de Dioniso.

Marija Giambutas relaciona o touro às imagens cosmogônicas e cosmológicas. Os símbolos da gênese do universo relacionam-se a três vertentes de imagens, segundo a arqueóloga lituana: à água e à chuva; à cobra ou ao pássaro; e à lua, ao ciclo vegetal e ao ciclo de estações. Por conta dos chifres relacionados à lua, o touro, no que concerne às imagens míticas da Europa velha¹⁹, foi o tema dominante no mundo Mediterrâneo, provavelmente pela associação à religiosidade da região na época, fator que também explica os inúmeros chifres desenhados no Palácio de Cnossos. Giambutas destaca, ainda, sobre o simbolismo do touro, que a hibridez do

16 *Ibidem*.

17 KERÉNYI, Karl. *Dioniso*. Tradução Ordep Serra, p. 47.

18 *Ibidem*, p. 249.

19 O termo “*old Europe*”, cunhado por Giambutas e aqui traduzido por Europa velha, refere-se ao que a arqueóloga considerou a cultura neolítica pré-indo-européia do Sudeste da Europa, região próxima ao rio Danúbio.

ser que se apresenta homem-touro faz emergirem a sabedoria e a emoção do homem misturadas à força física e à potência do touro²⁰. Do casamento entre as virtudes humanas e a potência do animal, avulta um símbolo mais poderoso do que um dos dois elementos em separado.

A besta poderosa, cuja forma corporal era incorporada pelos deuses do rio quando emergiam, se revela aos devotos como a figuração maior de Dioniso²¹. Para os povos antigos, o touro era o símbolo de fertilidade e geração, dado que se relaciona à manifestação do deus principalmente na forma do animal. Otto destaca, entretanto, que não é apenas a face luminosa do animal que o aproxima da divindade. Dioniso encarna também a face obscura do furor e do perigo²². Como todas as genuínas imagens do deus, a ambivalência do touro traz a dualidade do gerador e do destruidor de vidas, a sexualidade geradora e sinistra. O horror e a selvageria dionisíacas são evocadas pela fúria do animal. Otto lembra que, na peça *As bacantes*, de Eurípides, o coro clama a Dioniso que apareça na forma de touro e, de modo semelhante, Sófocles trata o deus por “devorador de touros”.

Otto destaca, ainda, que Dioniso guarda a força geradora e, para o pensamento mitopoético, a água é o elemento por meio do qual se manifestam os mistérios primordiais da vida. Como exemplo, o estudioso cita o surgimento de Afrodite do mar e o canto de Oceano, na *Iliada*, como o pai de todos os deuses, o pai universal²³. De modo análogo, os cultos e mitos são explícitos quanto ao movimento de Dioniso de emergir e submergir nas e das profundezas da água, matéria relacionada não só ao poder que

20 GIMBUTAS, Marijas. *The goddesses and gods of old Europe: 6500 – 3500 BC myths and cult images*, 2007, p. 224.

21 OTTO, Walter Friedrich. *Dionysus: myth and cult*. Tradução e introdução de Robert B. Palmer, 1965, p. 165.

22 *Ibidem*, p. 166.

23 OTTO, Walter Friedrich. *Dionysus: myth and cult*. Tradução e introdução de Robert B. Palmer, 1965, p. 161.

mantém a vida, mas principalmente à força criadora²⁴. A água é o elemento em que “Dioniso está em casa”: a matéria aquática apresenta a natureza dual da vitalidade e da morte, dinâmica cujo fluxo percorre toda a vida humana, vegetal e animal como substância geradora e destruidora. Otto afirma que uma pessoa insana é chamada “*one who has been seized by the nymphs*”²⁵. Nessa perspectiva, a referência dionisíaca à loucura e à capacidade de mudar de forma aproxima a divindade do que Otto denomina “água movente”.

O salto do touro na obra autraniana atrela-se à imagem do corpo nu de uma mulher que sai das águas. A mulher-ninfa liga-se à força de Eros estrangulada por Dioniso: não há união e gênese, mas dor e morte. Ela não comparece apenas nos sonhos e pensamentos de repetição de João da Fonseca Nogueira em *O risco do bordado*, mas é o *leitmotiv* em outras obras autranianas em que o personagem é protagonista. Otto afirma que a origem da mulher dionisíaca relaciona-se ao elemento aquático, a partir do qual a feminilidade emerge envolta por beleza, maternidade, música, profecia e morte²⁶. A mãe e a tia de João da Fonseca Nogueira sempre aparecem envoltas tanto pela beleza quanto pela força tanática. Pode-se depreender, desse modo, que, no mito de Dioniso, o feminino apresenta a face maternal, que amamenta, e a face devoradora, que executa aqueles que nutre – em Autran Dourado os mesmos princípios se repetem. O deus invoca, no feminino, a duplicidade da mãe que é progenitora e assassina. Para Otto, na loucura dionisíaca, a mãe-nutriz torna-se uma fera sanguinária que esquarteja o jovem que ama²⁷. Em *O risco do bordado*, entretanto, é o próprio João quem

24 Acrescenta-se também a liquidez do vinho como fator que relaciona o deus ao elemento aquático. Segundo Otto, na descrição de Plutarco sobre a celebração dionisíaca, comparecem a jarra de vinho, o bode, a cesta de figos e o falo, componentes que reforçam o simbolismo procriador – seminal e líquido – presente nos festivais dedicados a Dioniso.

25 OTTO, Walter Friedrich. *Dionysus: myth and cult*. Tradução e introdução de Robert B. Palmer, 1965, p. 162.

26 *Ibidem*, p. 177.

27 *Ibidem*, p. 180.

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

encarna a face obscura, que acaba sendo voltada para si mesmo. Esplendor e terror, cuidado e destruição são duplos que se desdobram da ambivalência fundamental de Dioniso e João.

A imagem do touro e da força destrutiva emerge, ainda, no filho bastardo de Pasífae. Segundo Brandão, o Minotauro “é um avatar da lua, cujo crescente se assemelha aos cornos do touro”²⁸. Enquanto a duplicidade de Dioniso repousa no duplo vida-morte, cujo epíteto é uma besta, o Minotauro é dúplice na configuração homem-touro. As duas figuras mitológicas, o Touro e o Minotauro, entretanto, apresentam o furor sexual destrutivo, expressão delirante do deus do vinho. O elo entre Dioniso e o Minotauro está também na figura de Ariadne. A figura feminina que acompanha o deus do vinho é a senhora do labirinto. O monstro tauricéfalo relaciona-se ao labirinto, espaço em que se isola e recebe os sacrifícios humanos, sete moças e sete rapazes, e só Ariadne possui o novelo²⁹, dádiva capaz de salvar Teseu quando o herói adentra os domínios do Minotauro. É a acompanhante de Dionísio a única capaz de conceder o fio que salva do labirinto minotáurico.

A compreensão do simbolismo do Minotauro envolve, ainda, o estudo da topografia da habitação pela qual o monstro transita. O labirinto é evocado pelo desnortamento do homem que se perde nas veredas de si e do mundo. Para Bachelard, no que concerne ao labirinto, “todo embaraço tem uma *dimensão angustiada*, uma profundidade”³⁰. O espaço labiríntico ativa no homem o medo de se perder, de não reencontrar o caminho. Realizando a topologia do interior humano, o filósofo explica que a imaginação do labirinto reúne “a angústia de um passado de sofrimento e a ansiedade de um porvir de infortúnios. O indivíduo fica preso entre um passado bloqueado e

28 BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia*, 2014, p.425.

29 KERÉNYI, Karl. *Dioniso*. Tradução Ordep Serra, 2002, p. 87.

30 BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios do repouso. Ensaio sobre as imagens da intimidade*. Tradução Paulo Neves, 1990, p. 162.

um futuro obstruído”³¹. A vida daquele que transita pelo labirinto apresenta movimento difícil e sofrido. Diante disso, Bachelard alerta para dinâmica fundamental do espaço: “não é porque a *passagem é estreita* que o sonhador sente-se *comprimido* – é por estar angustiado que o sonhador vê o caminho *se estreitar*”³². No caso do personagem minotaúrico de Autran Dourado, é pelo princípio teleotânico que todos os caminhos se transformam em estreitamento. O ser não se move: João permanece paralisado diante do sofrimento, perdido no labirinto interior e culpado pelo desejo incestuoso: “Na lógica terrível dos sonhos ele se salvava e se perdia: era não apenas um dos sete jovens sacrificados pelo touro mas o próprio minotauro, um touro virgem que mugia solitário no seu negro e sanguinolento labirinto”³³.

João da Fonseca Nogueira e o incesto como face dionisíaca do minotauro

As obras *O risco do bordado* (1975), “Inventário do primeiro dia”, de *Solidão Solitude* (2004), *Um artista aprendiz* (2000b) e *A serviço del-Rei* (2000a) trazem à luz João da Fonseca Nogueira. Teia de sentidos, os textos complementam-se na apresentação do personagem que é metáfora de Autran Dourado e astro central da constelação do universo invencionado pelo escritor mineiro. Os dramas de João, ligados ao estrangulamento de Eros por Thanatos e à escrita como única possibilidade ordenadora da vida, apresentam-se em todos os outros volumes autranianos, ainda que a partir de personagens distintos. Nesse sentido, na sequência, *O risco do bordado* desvela a origem de João: a família de que descende, a relação com o feminino e o litígio entre Eros e Thanatos. De modo complementar, “Inventário do primeiro dia” traz o ingresso de João no internato, domínio do masculino. *Um artista aprendiz*, por sua vez, dá continuidade às outras narrativas e revela o percurso de João na travessia da escrita.

31 *Ibidem*, p. 164.

32 BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios do repouso. Ensaio sobre as imagens da intimidade*. Tradução Paulo Neves, 1990, p. 165.

33 DOURADO, Autran. *O risco do bordado*, 1975, p. 176.

Por fim, *A serviço del-Rei* apresenta a desconstrução irônica do caráter do personagem.

O risco do bordado, primeiro livro que apresenta a persona ficcional de Autran Dourado, costura ressentimento, culpa e incesto a partir da metáfora do touro. O escritor João da Fonseca Nogueira retorna a Duas Pontes, sua cidade natal, e reconta os mitos da infância. Organizado em sete blocos narrativos de configuração labiríntica, cada parte é um bordado que possui autonomia por si, mas, no risco da obra, traz a constelação de dor a que o personagem vive atrelado. Para Fábio Lucas, no ensaio “Poliedro de Autran Dourado”, “a narrativa [é] multinucleada de tal sorte que cada capítulo aparenta uma autonomia dramática, sem desgarrar-se da pesada atmosfera que envolve o todo”³⁴. É a partir dessa configuração estrutural que o romance explora os meandros da memória de João acerca da família em decomposição anímica, o processo de mitificação como fuga do domínio tanático e o despontar do desejo incestuoso pela mãe, três dimensões entrelaçadas na urdidura ficcional.

Como na passagem bíblica em que o bastão é passado de pai para filho – imagem que perpassa os diálogos do personagem com os parentes –, João recebe o impacto das dores da família e desperta em si as questões que guarda até a maturidade. Cidade ficcional, Duas Pontes é tanto o espaço de travessia do menino ao homem, lugar de onde parte e para onde retorna, quanto a dimensão espacial que alude às forças antagônicas de Eros e Thanatos, que se alternam em João. As duas pontes, entretanto, marcam o desdobramento incompleto do menino em homem. Por sempre retornar à origem, João permanece ligado à infância, de modo que as dores antigas são atualizadas em pulsação agônica. Quando menino, João admira o amigo Zito, mais maduro e vivido, com quem compartilha aventuras em Duas Pontes. O personagem sente-se inferior ao amigo de infância: “João se imaginava sempre pequeno,

34 LUCAS, Fábio. “Poliedro de Autran Dourado”. In: *Mineiranças*, 1991, p. 227.

nunca se via crescendo”³⁵. Ao complexo de inferioridade do menino, soma-se a culpa pelo aflorar da sexualidade no início da adolescência. A impressão infantil prenuncia o drama trágico do homem. A pequenez de que João se envergonha é anúncio do menino que o fantasmagoriza por toda a vida: João sente-se “sujo, a pessoa mais suja do mundo”³⁶ pela “alegria impura e pecaminosa” da sexualidade. É a memória do desejo infantil e proibido que atormenta João.

O primeiro bloco, “Viagem à Casa da Ponte”, estrutura-se em falsa terceira pessoa e apresenta a iniciação do protagonista no mundo feminino. Eros, como princípio gerador e início de todas as coisas, é quem abre as portas para o universo que João integra e cria imaginativamente como autor da obra de que é personagem. Sob o domínio erótico, o personagem deseja a união com o feminino e, ao mesmo tempo, mitifica as mulheres do “reino proibido”. Para João, na expedição que ele e o amigo Zito realizam à Casa da Ponte, “Zito tinha aberto a porteira do mundo”³⁷. É na força mitificadora, potência de recriação do real imaginativamente – por isso ligada a Eros –, que João encontra o contrapeso para a gravidade mórbida da família:

A voz ciciante de Lina, a falha de dente, a pontinha da língua, o sovaco azul manchado de talco, a andadura de Teresinha Virado, o cetim brilhoso, os seios balançando soltos dentro do roupão, a presença que de repente iluminou toda a sala. As mulheres todas numa festa fantástica. Ninfas em concílio, liturgia, pura dança. Tonto, na hora parecia não ver, não ouvir, não sentir. As mulheres dançavam uma ciranda mágica sem fim, uma música em surdina, distante, só para ele.³⁸

O “mundo fechado” da Casa da Ponte, cuja entrada era vetada ao menino, descerra-se aos poucos. A porta de acesso “se entreabriu”³⁹ e os

35 DOURADO, Autran. *O risco do bordado*, 1975, p. 17.

36 *Ibidem*, p. 27.

37 DOURADO, Autran. *O risco do bordado*, 1975, p. 16.

38 *Ibidem*, p. 32.

39 *Ibidem*, p. 29.

dois meninos ingressam progressivamente no salão de visitas. A experiência simbólica do brotar da sexualidade João acompanha a entrada na casa e desenvolve-se a partir dos quatro sentidos. As imagens que urdem *O risco do bordado* irradiam do centro propulsor que é a experiência sensorial do protagonista. Quando “viaja” até a Casa da Ponte, o menino guarda a imagem visual do roupão de Teresinha Virado e a lembrança olfativa do perfume que a moça usava. Atravessar a porta da morada das ninfas com que sonhava expande as sensações do menino. Na isomorfia das imagens, João entra na casa, mas realiza travessia pelo corpo feminino: “A doce penumbra da sala se misturando com o cheiro da mangueira, com o cheiro mesmo da casa, úmido, sombrio. Tudo ruminando numa baba pegajenta, um espanto todo feito de atenção angustiada”⁴⁰.

O despontar da sexualidade de João não chega à flor como o episódio da Casa da Ponte poderia sugerir, mas sofre severa repressão do próprio menino. Alternam-se nele Eros e Thanatos: já na abertura de *O risco do bordado* é possível espreitar o conflito que perpassa a consciência do menino, cujo sexo interliga-se à compunção. A experiência sensual, narrada no primeiro bloco, é reprimida pela culpa. À expansão da viagem ao “reino das ninfas” opõe-se o remorso de mentir para a mãe sobre as aventuras da tarde na Casa da Ponte. Se João entra na casa em que reina o feminino e o mundo sensual se expande diante dos sentidos, quando retorna à casa, diante da figura materna, o jovem tranca-se no banheiro sufocando o remorso. A porta da sexualidade, que se entreabre na Casa da Ponte, agora é trancada por dentro.

Contrapondo-se ao vigor erótico do primeiro bloco, o tanático “Nas vascas da morte”, também estruturado em falsa terceira pessoa, corresponde à iniciação do personagem no domínio da Morte a partir do falecimento de tio Maximino. O movimento de entrada na casa do tio é análogo ao

40 *Ibidem*, p. 30.

da entrada na Casa da Ponte, mas o reino não é mais de ninfas. A culpa pelo desejo adquire nova roupagem e transparece na cena de agonia do tio. Enquanto observa de perto a chegada da morte, o menino se martiriza por não ter visitado o parente antes. A culpa, antes decorrente do desejo que brotava na travessia da puberdade, comparece também quando João encara as relações familiares. A sensação do protagonista, que vivera o excesso de umidade e embriaguez dos sentidos na sala ocupada por mulheres, é de fome: “o estômago segregando suco gástrico, a fome”⁴¹. João sente o vazio no estômago. O corpo expande-se agonicamente no susto da morte: “a porta do quarto escancarada, o quarto assim de gente. A reza na sala cessara. O cheiro pesado e oleoso: suor, mijo, remédio, coisa pior”⁴². Diferente das imagens da porta entreaberta e da porta trancada, respectivamente ligadas à sexualidade em expansão e à repressão sexual de João, o portal que recebe o personagem para o conhecimento da morte está devassado.

Na organização dos blocos narrativos, Eros retorna: a angústia das últimas horas de Maximino é sobreposta pela excitação de conhecer Valentina, uma jovem trapezista de circo. Terceiro bloco narrativo, “Valente Valentina” estrutura-se em primeira pessoa e apresenta a perspectiva de João sobre o período entre os dezesseis e os dezessete anos. O estilo do relato é memorialístico. Como impacto da experiência com Valentina, duas pulsões alternam-se em João, que transita da adolescência para a maioridade. Por um lado, observa a jovem emanar brilho e ofuscar qualquer outro acontecimento ao redor, vence Eros. Por outro, quando a encontra fora do circo e descobre a verdadeira origem da menina – órfã de pai e de mãe –, cujo nome era Sueli, a força de Thanatos comparece pela decepção de João. Analogamente ao que ocorre quando sonha com Teresinha Virado, quando se sente atraído por Valentina, João gera dentro de si a fagulha de desejo imaginado, que

41 DOURADO, Autran. *O risco do bordado*, 1975, p. 45.

42 *Ibidem*, p. 59.

vence a força oposta de frustração. Se o desejo do menino encontra alvo em mulheres mais velhas e permanece em surdina por isso, ao encontrar Valentina, cuja idade era semelhante à dele, o personagem imagina fantasias, mas concretiza na fala atos nunca realizados. Afastado do amigo Zito, João gaba-se contando a homens mais velhos e aos novos colegas sobre as aventuras sexuais – que jamais aconteceram – com Valentina. A culpa surge, portanto, como remorso pela difamação da trapezista e pelo afastamento do fiel amigo, Zito. A concepção de amor em *O risco do bordado* é de dor. Dor, culpa e amor imbricam-se. Até quando ama Valentina, a proximidade é dolorosa; ainda que tire vantagens das histórias falsas, João sente o amargor de desprezar o melhor amigo.

Em “O salto do touro”, o drama de consciência que acompanha João por todos os romances de que é protagonista é revelado. A força vital que supostamente seria do equilíbrio alternante entre Eros e Thanatos se revela apenas como figuração de morte. A chave do labirinto é revelada pela face obscura da sexualidade de João. Subjacente ao episódio em que o protagonista, então adolescente, compartilha toques incestuosos com Margarida, jaz o espinho mais fundo na alma de João. Tal qual o Minotauro, cuja natureza dupla concilia homem e touro, João apresenta o lado que considera monstruoso. O desejo incestuoso que o personagem procura esquecer não é provocado pela tia, como o bloco leva a entender, mas pela mãe. Embrenhado no labirinto de *O risco do bordado*, João deseja a progenitora:

Mas essa mulher que saía quase pelada do quarto de banho cuidando da casa vazia (ele menino se esgueirava silente pelos corredores), não era a tia Margarida. De tia Margarida ainda podia se lembrar. A mulher nua que saía do banho ainda molhada e rescendendo, essa ele queria para sempre morta, dissolvida na

massa gasosa do tempo. Esse era o seu pecado mais fundo, a sua maior dor; embora ele nada tivesse feito, nenhuma culpa lhe coubesse. Porém a culpa tudo tingia e envenenava. Dentro dele, um tímpano no ouvido, tudo doía e ressoava: as duas figuras se fundindo num só corpo leitoso e nevoenta na escuridão da memória. Em suas noites ele sofria. Meu deus, como elas eram parecidas!⁴³

O segredo de João não é imediatamente revelado. O corpo da tia funde-se ao corpo da mãe. A semelhança das duas irmãs transtorna o menino que observava escondido a mãe sair do banho. A dor funda transborda: o desejo de João era o corpo da mãe, puro, branco e santo. Pode-se depreender, desse modo, que, assim como no mito de Dioniso em que o feminino apresenta a face maternal e a face destrutiva, em *O risco do bordado*, bem como em outras obras autranianas, o vocabulário que compõe o episódio de aproximação entre João e tia Margarida desdobra-se em imagens que remetem ao útero e anuncia o drama do personagem: “ventre do tempo”, “placenta do tempo” e “casulo”. Ao desejar a tia, João desvela o sofrimento antigo, guardado há tantos anos. Tão escondido e fundo estava o motivo pelo qual João se culpava que a revelação é feita por fusão das figuras femininas que deseja. O desejo secreto do menino, embriaguez dionisíaca, se esconde por baixo da atração por Teresinha Virado e tia Margarida. Da fusão dos corpos femininos, emerge a figura da mãe, corpo primordial que habita os sonhos eróticos de João:

Aquele corpo branco e nu ressuscitava das sombras, vinha dos confins do tempo. O corpo molhado, dolorosamente branco. O roupão apenas sobre os ombros. O cheiro de carne: quente, oleoso. Mistura de Leite de Rosas e água-de-colônia. Aquele outro roupão envolvia o corpo pecaminoso de Teresinha Virado, no bordel da Casa da Ponte. Teresinha Virado vinha de roupão vermelho, não era de ramagens como ele sonhava...
E de repente, quase no desmaio da dor, aqueles dois roupões se abriam, as duas mulheres se fundiam numa só. Num só medo, num só remorso, numa só dor. Era a mãe no roupão de ramagens

43 DOURADO, Autran. *O risco do bordado*, 1975, p. 158.

de Teresinha Virado, a Casa da Ponte. A mãe saindo do banho diante dos olhos do menino assustado. Na sístole da dor, era miúdo demais, cabia na concha da mão o coração do menino⁴⁴

O corpo que ressuscita dos confins dos tempos é o da progenitora de João, imagem guardada há anos no imaginário do menino. A narrativa que apresenta o episódio em que João aproxima o joelho da perna da tia é interrompida pelo devaneio que traz a lume o drama íntimo do personagem. As impressões olfativas consistem no desdobramento do impacto de João diante do corpo de Teresinha Virado. Note-se, entretanto, que a primeira narrativa sobre a vida de João a que o leitor tem acesso é a “Viagem à Casa da Ponte”, mas o despertar sexual de João não acompanha a abertura do romance. O primeiro bloco traz o ingresso do personagem no domínio do feminino a partir da ida à casa de prostituição da cidade, todavia João sonhava com Teresinha Virado antes de provar os sapatos nos pés da moça – no fundo do tempo, João sonhava com a mãe.

O corpo úmido e branco da mãe, recém saído do banho, encontra par na liquidez do tempo de *O risco do bordado*: “A mulher nua que saía do banho ainda molhada e recendendo, essa ele queria para sempre morta, dissolvida na massa gasosa do tempo”⁴⁵. As águas escuras que se movem toda vez que o menino enfrenta a angústia são as mesmas que envolvem o corpo da mãe, coberto pelo “pecado” de João: “a nudez que ele menino vislumbrara de supetão, o cimento e suas mais fundas lembranças, o chão mesmo do poço”⁴⁶. O mesmo vocabulário líquido envolve tia Margarida, que vivia “mergulhada naqueles livros que ela devia saber quase de cor”⁴⁷. A repetição monótona do ato de ler, por parte da tia, espelha a obsessão do

44 *Ibidem*, p. 169.

45 DOURADO, Autran. *O risco do bordado*, 1975, p. 158.

46 *Ibidem*.

47 DOURADO, Autran. *O risco do bordado*, 1975, p. 160.

desejo de João, que encontra alvo na semelhança entre Margarida e a mãe. O fundo secreto do poço em que morava a dor mais íntima do personagem estava no ventre que o trouxera à luz. A indagação inicial do bloco narrativo, “que idade tinha quando aquilo primeiro aconteceu?” não corresponde ao que ocorreu entre João e a tia, episódio bem datado nos dezesseis anos de João. A pergunta refere-se ao momento primeiro em que o espinho brota no menino, a idade com que João viu a mãe nua e guardou-a em imagem sonhada pelo desejo e pela culpa. Desejar a mãe, pureza e brancura, equivale a amar uma santa – tal qual as virgens que o minotauro devora. O pecado de João leva-o a rejeitar a religião na maturidade.

João é metáfora dos membros da família porque apresenta relação com os dramas dos que o antecederam. No caso de Zózimo, é estabelecida uma fusão entre a consciência culpada de João e a figura bifronte do tio a partir da impressão auditiva do menino – “Zózimo” remete à onomatopeia ligada ao fonema [z], que representa o zumbido auditivo e ao ziguezague do labirinto. Fixado pelo formato das orelhas da avó Naninha e da mãe, João encontra incômodo maior ao observar a orelha do tio. O enigma é revelado a João pelo amigo Zito, responsável por abrir as portas que levam o menino ao labirinto sacrificial da existência tanto pela via erótica quanto pela via tanática. A dissonância entre a força de euforia e a força de destruição que habitam Zózimo se materializa na tentativa de suicídio. O tiro que estoura no ouvido suicida explode o ouvido de João porque o impacto auditivo correlaciona-se ao labiríntico drama do incesto – como o minotauro cujo espaço era o labirinto, João cai num labirinto (auditivo) ao ouvir sobre episódio do tio:

[...] o tiro explodiu no ouvido do menino, ficou zunindo no ar, sem fim. Ele tonto, aquele som redondo feito o chocar de dois mundos, o ribombar de um trovão quando uma tarde de chumbo de repente no pasto de seu Luquinha ele sozinho,

abandonado, perdido. Como se uma trompa fantástica tivesse soado, e os seus sons ecoavam pelo mundo a fora, por covas e corredores, labirintos e condutos invisíveis, grutas de estalactites (gotas incessantes pingavam no lajedo), por descampados e pisos ladrilhados, corredores de azulejos e campânulas de vidro que súbito se estilhaçavam, ele próprio uma caixa acústica ressoante, um pavilhão e uma concha: as trompas e trombetas do Juízo acordariam vivos e mortos na hora derradeira, todas as lembranças ressurretas, e tudo se encadeando e se explicando, ele de repente lícido, pálido e branco porque tomara conhecimento de suas mais íntimas fibras; e o som golpeando, percutindo, vibrando, araponga que estourasse no seu canto de malho e bigorna. E aquele tiro, aquele estrondo, aquelas paredes ruindo, tetos desabando, vidros partindo, ainda haviam de vibrar durante muito tempo no ar, de vez em quando e sempre, nos sonhos e pesadelos, quando ele acordava empapado de suor no meio da noite, sempre e ainda agora⁴⁸.

O conduto auricular do personagem é espelhado pelo labirinto residencial do Minotauro. Perdido pelos caminhos do estouro no órgão auditivo, João vaga pelos tortuosos e estreitos caminhos da culpa. A linguagem desarticula-se como o menino se fragmenta em diversas partes de si. O tema do Juízo Final ativa o julgamento que, no caso de João, não é exterior, mas interior. A proliferação de imagens isomórficas – “trompa”, “covas e corredores, labirintos e condutos invisíveis”, “grutas” e “concha” – ativa o sofrimento do homem perdido, cuja angústia é sempre labiríntica. Segundo o estudo bachelardiano da dinâmica ontológica do homem que se perde de si, “o labirinto é um sofrimento primário, um sofrimento da infância”⁴⁹. A tentativa de suicídio do tio desperta no protagonista o reconhecimento das “mais íntimas fibras”, porque materializa a dor que João carrega no peito desde novo – e que nas outras obras leva o personagem, já maduro, a tentar o suicídio. Depois de um período de aparente equilíbrio, Zózimo finalmente consegue dar fim à vida, mas João assume o fardo do tio e passa a vagar pelo

48 DOURADO, Autran. *O risco do bordado*, 1975, p. 111.

49 BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios do repouso. Ensaio sobre as imagens da intimidade*, 1990, p. 167.

espaço minotáurico.

Obloco “As roupas do homem” traz a imagem-súmula de desmitificação e desnudamento dos mitos de João. A força de Eros que sustentou a vitalidade de João na mitificação do mundo é liquidada por Thanatos. O homem desnudado da imaginação criadora é Xambá, jagunço muito admirado pelo João menino. As roupas do guerreiro correspondem aos múltiplos pontos de vista sobre ele, distribuídos em cinco partes. “Estátua equestre” apresenta a visão de João criança sobre o jagunço, que consiste no arquétipo do herói, forte e destemido. Em “Sob a magia da dor”, passados vinte anos desde a partida de Duas Pontes, João retorna à cidade e investiga os episódios de sua infância – a perspectiva é do médico da cidade, Alcebíades, e revela a resistência de Xambá à dor. “O chicote de prata” traz à luz o ponto de vista de Alfredo, tio de João, sobre Xambá. Amando a mesma mulher da Casa da Ponte, Felícia, a vida dos dois se cruza e Alfredo garante a João que Xambá gostava de apanhar entre quatro paredes, informação que acrescenta ao herói, antes mitificado, um traço de submissão. “Espessa cortina da morte” desvela a perspectiva de Felícia narrada por Alcebíades. Ao cuidar da moça à beira da morte, o médico ouve a confissão da trama tecida por ela para enredar Xambá e Alfredo: já que não conseguia decidir entre os dois, tramou para que se enfrentassem, planejou uma cena com Xambá e o chicote, mas foi infeliz na traça e perdeu os dois. Por fim, “As malhas da lei” traz a perspectiva de Dionísio, delegado no tempo em que Xambá desafiava as leis na cidade. O ex-delegado acrescenta aos contos sobre Xambá um episódio em que o jagunço desesperou-se ao ser pego e implorou pela clemência dos guardas. Eros e Thanatos, mitificação e desmitificação opõem-se em tensão complementar: tudo o que João menino experimentou com encantamento encontra contraposto nos relatos apresentados pelo João adulto.

Considerações finais

A análise da mitopoética de *O risco do bordado* torna evidente que a obra se conecta à tradição simbólica do século XX. O tecido textual é produzido por metáforas e símbolos, e a estrutura romanesca é composta por blocos que justapõem imagens míticas em vez de articular logicamente ações – e é dessas articulações que emerge o sentido simbólico. Assim como os blocos fundem-se no labirinto de que salta o Minotauro, face obscura de João, os personagens metamorfoseiam-se uns nos outros, metáforas de remorso, culpa e dor. As metáforas subjacentes ao tecido principal do romance, e de que se desdobram todas as outras imagens, correspondem ao Minotauro, a que se relacionam sangue, sacrifício e labirinto. Como o monstro que devora virgens de tempos em tempos, João se sente monstruoso por desejar a mãe e refleti-la na tia. Tão grandes são o remorso e a dor de João que o tiro letal de Zózimo fere o menino, que se perde num labirinto de dor. Nesse sentido, o nome da cidade natal do personagem, Duas Pontes, aponta partida e chegada, pulsão de vida e de morte.

Na obra de Autran Dourado, todas as metáforas em que o touro se desdobra são imagens de uma sexualidade agônica. Presos ao labirinto interior, os personagens não experimentam a integração da potência de Eros e, quando se movimentam, agonizam no furor minotáurico. A face delirante de Dioniso é ativada em João da Fonseca Nogueira pela figura feminina que emerge das águas, *leitmotiv* de sonhos e delírios do personagem. Os sonhos de repetição trazem a mãe, que sai de águas escuras ou sombrias, sempre imantada pela força tanática. Para esse personagem de desejos tauromórficos, o vigor de criação é destrutivo e a sexualidade torna-se um martírio, sofrimento escondido no labirinto existencial do homem que o experimenta. O amor enastra-se à morte tornando-se sinônimo de dor e irrealização. O desejo sexual é sempre reprimido pela culpa, mas o principal

algoz de João é ele mesmo.

Referências

BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios do repouso. Ensaio sobre as imagens da intimidade*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia*. Petrópolis: Vozes, 2014.

CAMPOS, Haroldo. “Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana”. In: FERNÁNDEZ MORENO, César (org.). *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 281-305.

DOURADO, Autran. *A serviço del-rei*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000a.

DOURADO, Autran. *O risco do bordado*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1975.

DOURADO, Autran. *Solidão Solitude*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

DOURADO, Autran. *Um artista aprendiz*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000b.

DOURADO, Autran. *Uma poética do romance: matéria de carpintaria*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000c.

ELIOT, T. S. “Hamlet”. In.: ELIOT, T. S. *Selected prose of T. S. Eliot*. Orlando: HBJ Books, 1975, p. 48.

EINSENSTEIN, Sergei. “Do teatro ao cinema”. In: EINSENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Apresentação, notas e revisão técnica de José Carlos Avelar. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 2002, pp. 15-27.

GIMBUTAS, Marija. *The goddesses and gods of old Europe: 6500 – 3500 BC myths and cult images*. Berkeley: University of California Press, 2007.

HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2007.

KERÉNYI, Karl. *Dioniso*. Tradução Ordep Serra. São Paulo: Odysseus, 2002.

LEPECKI, Maria Lúcia. *Autran Dourado: uma leitura mítica*. São Paulo: Quíron; Brasília: INL, 1976.

LUCAS, Fábio. “Poliedro de Autran Dourado”. *In: Mineiranças*. Belo Horizonte: Oficina de livros, 1991, pp. 227-240.

MELETINSKY, Eleazar Moiseevich. *The poetics of myth*. Tradução para o inglês de Guy Lanoue and Alexandre Sadetsky. Nova Iorque: Routledge, 2000.

OTTO, Walter Friedrich. *Dionysus: myth and cult*. Tradução e introdução de Robert B. Palmer. Bloomington: Indiana University Press, 1965.

OTTO, Walter Friedrich. *Os deuses da Grécia*. Tradução de Ordep Serra. São Paulo: Odysseus Editora, 2005.

RODRÍGUEZ, Marta Pérez. *Miguel de Cervantes y Autran Dourado: diálogo crítico entre poéticas*. Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012.

SOUZA, Eneida Maria de. *Autran Dourado: encontro com escritores mineiros*. Belo Horizonte: Centro de estudos literários da UFMG; Curso de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários, 1996.

SOUZA, Eneida Maria de. “Do rito ao romance”. *In: Cadernos de Linguística e Teoria da Literatura*. Revista do antigo Departamento de Linguística e Teoria da Literatura da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, n. 14, 1985. Disponível em: <https://seer.ufmg.br/index.php/cltl/issue/view/398>

SOUZA, Eneida Maria de. “Edifício: que geração é essa?”. *In: Revista Scripta*, Belo Horizonte, v. 1, n.2, p. 13-22, 1 sem. 1998.

SOUZA, Eneida Maria de. “Histórias de família na América”. *Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, v.2, p. 51-61, out. 1994.

SOUZA, Ronaldo de Melo e. “Agonia e morte em Autran Dourado”. *In: Ensaios de poética e hermenêutica*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2010.

TINDALL, William York. *The literary symbol*. Bloomington/Londres: Indiana University Press, 1967.

TORRANO, Jaa. “O mundo como função de musas”. *In: HESÍODO. Teogonia: a origem dos deuses*. Tradução e estudo de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2007, pp. 11-97.

Submissão: 15/06/2023

Aceite: 16/09/2023

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2022.e95005>

*Esta obra foi licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.*