UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

MARTA PÉREZ RODRÍGUEZ

Miguel de Cervantes y Autran Dourado:

Diálogo crítico entre poéticas

[2 volúmenes]

(Versión revisada)

São Paulo

2012

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

MARTA PÉREZ RODRÍGUEZ

Miguel de Cervantes y Autran Dourado:

Diálogo crítico entre poéticas

V. 1

(Versión revisada)

Tese apresentada à Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo
para obtenção do título de Doutora em Língua Espanhola
e Literaturas Espanhola e Hispano-americana

Orientadora: Prof^a D^{ra} Maria Augusta da Costa Vieira

São Paulo

2012

SUMARIO

Título: “Miguel de Cervantes y Autran Dourado: diálogo crítico entre poéticas”

VOLUMEN 1:

-Hoja Tribunal / Folha da Banca	VII
-Dedicatoria y agradecimientos	VIII
-Resumo (Portugués)	XIV
-Resumen (Español)	XV
-Abstract (Inglés)	XVI
Introducción	2
1. Autran Dourado y Minas Gerais: el universo literario minero	6
Autran Dourado: El escritor	19
Panorámica del <i>Ars Poética</i> douradiana	29
El conjunto de la ficción literaria douradiana	45
2. Miguel de Cervantes: Escritor y crítico	55
El prólogo como género literario	57

Prólogos representativos del Siglo de Oro español	59
...Y las huellas de tratadistas clásicos	67
Sobre la poética cervantina en el <i>Quijote</i>	76
Los prólogos cervantino y douradiano	79
3. La biblioteca cervantina de Autran Dourado	91
4. Balance crítico o el diálogo con la producción académica en torno a la obra de Autran Dourado: 1970-2010	106
Las constelaciones douradianas: <i>In Essentia</i> e <i>In Praesentia</i>	111
5. Un estudio de intertextualidad	122
Los ejemplos generadores de “marcas cervantinas”	127
Las marcas douradianas de significación intertextual	128
-La intertextualidad parcial	138
5. A. La intertextualidad episódica	142
5.a.1). Caballeros andantes y libros de caballerías	
5.a.2). Locura-cordura	
5.a.3) João Capistrano preso	
5.a.4). Lucas Procópio apedreado	
5. B. La intertextualidad de caracteres:	150

5.b.1) Ambivalencia de Rosalina	
5.b.2) Ambivalencia de Lucas Procópio	
5.b.3) Ambivalencia de João Capistrano	
5. C. La intertextualidad general:	157
5.c.1). Lectura-locura	
5.c.2). Diálogo-narración	
-La autointertextualidad	164
5.1. Hilo conductor o Repeticiones deliberadas	165
5.2. Recurrencias de estilo (Nivel discursivo)	168
5.3. Tópicos douradianos	171
5.4. Reescritura	173
Aproximaciones de un diálogo entre el <i>Quijote</i> y la trilogía douradiana	175
6. Reescrituras...	178
Reescrituras clásicas	178
Cervantes y la doble visión de una novela ejemplar: el caso de <i>El celoso extremeño</i>	185
La evolución de la composición douradiana	188

De <i>Vida, paixão e morte do herói</i> a “O herói de Duas Pontes”	196
Ejercicios de reescritura de dos autores críticos:	
Cervantes y Autran Dourado	199
-Consideraciones finales	203
-Bibliografía general:	207
Bibliografía principal	207
Obras de Miguel de Cervantes	215
Obras de Autran Dourado	217
Consultas digitales	219

VOLUMEN 2

Anexo 1. Las fuentes literario-filosóficas de Autran Dourado	228
Anexo 2. Complementario de las constelaciones douradianas	325
Anexo 3. Otras marcas del ejercicio de reescritura douradiana	343

**“Miguel de Cervantes y Autran Dourado:
diálogo crítico entre poéticas”**

Marta Pérez Rodríguez

Composição da Banca Examinadora:

Prof ^a . D ^{ra}	Maria Augusta Da Costa Vieira	Orientadora – FFLCH-USP
1.Prof. D ^{or}	Antonio Dimas de Moraes	- Instituição – FFLCH-USP
2.Prof. D ^{or}	Ricardo Souza de Carvalho	- Instituição – FFLCH-USP
3.Prof ^a . D ^{ra}	María Dolores Aybar Ramírez	- Instituição – UNESP-Externo
4.Prof ^a . D ^{ra}	Célia Navarro Flores	- Instituição – UFS-Externo
-Prof. D ^{or} (suplente)		- Instituição
-Prof. D ^{or} (suplente)		- Instituição

FFLCH
(2012)

Dedicatoria:
A Daniel Arturo
I Ihuicatzí Delgadillo
El amor de mi vida
“un regalo del cielo”

In Memoriam

(09/04/ 1975 - 26/08/2012)

**Dani decía: “Hay que disfrutar la vida.
La vida se va y el tiempo no regresa...”**

Agradecimientos:

A **Brasil**, este gran país que me brindó la oportunidad de aprender tanto y de crecer en muchos sentidos...

Al escritor **Autran Dourado**, que hace poco tristemente nos dejaba, por la ingente producción literaria que ha servido como fuente de conocimiento e inspiración para multitud de lectores, entre los que me incluyo felizmente hoy. (Transmito mi pesar a su familia, por la reciente pérdida del ser querido).

Al **CNPq** por darme el apoyo financiero necesario para completar las investigaciones de este proyecto de doctorado llevado a buen término.

A mi orientadora, **D^{ra} Maria Augusta da Costa Vieira**, por conducirme hasta este momento de excelencia, salvando mis angustias e inseguridades y confiando en mi trabajo; además de brindarme apoyo en mis momentos de dolor personal.

Al profesor **Antonio Dimas** por abrirme las puertas de su casa en São Paulo y, cómo no, de su conocimiento, también por escucharme con cariño y compartir sus joyas más preciadas (el tiempo y los libros), además de participar en mi tribunal de calificación con aportaciones que tanto me hicieron pensar para alcanzar este momento. Gracias por creer en este proyecto...

Al profesor **Ricardo Carvalho** por participar asimismo en mi tribunal de calificación y ofrecerme alternativas precisas y preciosas con las que poder diseñar nuevos caminos de enriquecimiento para llegar hasta aquí.

A mis hermanos, José y Mila, por constituir la fuerza de mi clan familiar y el sustento emocional en este largo camino. Con cariño también a mi cuñado **Xavi**.

A mi familia mexicana, la que me ha abierto los brazos para contener mi amor y mi dolor: mamá **Silvia Delgadillo Franco**, mi primo **Guillermo Delgadillo Barajas** y el pequeño **Daniel Emiliano Ilhuicatzí Gutiérrez**, con todo mi cariño

y admiración, por su fortaleza y valentía, haciéndoles partícipes de mis conquistas y mis esperanzas futuras, además de este homenaje en la distancia.

A mi alma amiga, mi consejera de todas las horas, **Teresa Álvarez Quicler** por hacerme sentir vida (en medio de tanto dolor) y no olvidarme, a pesar de esta “particular” distancia. A su marido, **Tomás Fernández**, también mi gratitud por las múltiples veces que me ha apoyado en todo aquello que he necesitado.

A mi(s) familia(s) española-brasileña(s), mi tía **María Isabel**, mi abuela **María**; mi otra madre a la que tanto quiero, **María López**, mi otro padre, **Tino Soares** y a mis hermanos de corazón: **Sílvia**, **Laércio** y **Soraia** por abrazarme y aceptarme cada día durante estos años en Brasil.

A una familia que crece y a la que tanto quiero, **Raquel Iglesias Moreira, Tono y al pequerrecho(a) que viene en camino** (¡con sorpresa!), por estar siempre a mi lado y reservar un pedacito de su paraíso para mí. Felicidades y enhorabuena por la futura llegada.

A un matrimonio excepcional y una de mis familias gallegas, **Mara González Costas** (“Dona Coisa”) y **Suso Pando** (“Susinho de Moraes”), por cuidarme, alentarme y acogerme siempre que regreso (no importa de qué lado del gran Océano lo haga).

A un gran profesor y amigo, **José Montero Reguera**, por su ayuda, paciencia y generosidad siempre para conmigo, además de su cariño afectuoso.

A los profesores y amigos, tan admirados y queridos, **María Luisa Lobato y Marco Antonio Gutiérrez**, por todo su cariño y por creer tanto en mí. Gracias por estar siempre de brazos abiertos para acogerme con palabras especiales...

A **Jose Antonio Virola Cantón** “Viro”, mi amigo de verdad, al que quiero con el alma y que tanto me ha apoyado en la recta final de este trabajo con su cariño sincero y su aliento.

A **Eduardo Riquer Rojas**, que rebauticé como “Dudu”, gran amigo, compañero de aeropuertos y de largos puentes aéreos, que me acoge con sonrisas y tantísimo cariño. Estás en mi corazón...

A mi querida profesora de la Universidade de Vigo (España) y siempre amiga, **María Jesús Busto Fariña**, por acompañarme en el camino de los sueños y participar de mi vida desde la simplicidad de mi día a día, incluso en la distancia, gracias por no olvidarme...

A una persona especial que un día se cruzó en mi camino y me brindó todo su cariño y cuidado, **Marcelo Martínez**.

A la persona cuya sonrisa me sigue cautivando el corazón y que, eso seguro fue sin quererlo, me iluminó con su forma de ser, sus conocimientos y, al final, con su aportación material a esta tesis: ¡me regaló a Parménides! Al que hizo viajar larga senda... Mi querida profesora cervantista **Alicia Villar Lecumberri**.

Al profesor **José Manuel Martín Morán**, de la Universidad del Piamonte Oriental (Italia), por las conversaciones “cibernéticas” tan instructivas, alentadoras y enriquecedoras, a través de las cuales me agasajó con sus valiosos consejos para idear y construir las “constelaciones douradianas” sin desfallecer en el intento.

A **Miriam Tsugawa**, mi *Coach*, a la que admiro por su orientación siempre tan delicada y certera, además de su cariño y confianza en mi persona y, cómo no, su ayuda y contribución para con esta investigación. Tus palabras siempre han sido y son como un viento de inspiración para mí, sobre todo por la tranquilidad que me transmiten...

A la profesora **Maria Lúcia P. Saponara** por enviarme su trabajo de investigación y colaborar vehementemente en mis contactos con el escritor Autran Dourado, al que al final no logré encontrar físicamente.

A la profesora **Inmaculada Anaya** de la Universidad de Vigo, por ser tan amable, generosa y diligente, sobre todo, por estar dispuesta a dar apoyo a proyectos como este.

A la profesora y mi muy querida amiga **María Cristina Lagreca de Olio**, con un cariño especial, por ser siempre un ejemplo de actitud y buena disposición, amén de una gran compañera de aventuras académicas, proyectos, desafíos de vida y por tener esa fe ciega al confiar siempre, siempre, siempre en mi valía y mi persona.

A mi amiga **Denise Toledo Chammas Cassar**, y a toda su encantadora **familia**, por su amistad incondicional y por esas palabras tan profundas, sinceras y amables que llegaron cuando realmente las necesitaba; sé que no necesito decirte que “te quiero”, pero es importante no olvidarlo nunca. En especial, no puedo dejar de agradecerle a **Gabriel Chammas**, por las enriquecedoras charlas con contenido histórico que tanto me ayudaron a entender este Brasil.

A **Silvia Massimini** amiga querida y generosa que, incluso en la distancia y con el paso del tiempo, no me ha olvidado ni podría yo olvidar... Gracias por contribuir en este trabajo en las correcciones.

A la profesora **Gloria Delbim**, perteneciente a la Universidad Presbiteriana Mackenzie, por su contribución generosa, desinteresada y extremadamente cuidadosa a la hora de ayudarme con la parte de inglés de esta investigación.

A **Edite Mendez Pi**, del Departamento de Letras Modernas, esa especie de ángel en la tierra, que siempre me ha ayudado a no perderme en la travesía burocrática universitaria en Brasil gracias a sus múltiples orientaciones. Asimismo, por todo el esfuerzo prestado para el sueño de la co-tutela...

A **Regina Celi Sant’Ana** y **Aline**, del Serviço de Pós-Graduação de la USP (Administración), por las innumerables veces que, necesitando ayuda, me la brindaron sin dudar y con una sonrisa.

A todos mis colegas **cervantistas brasileños**, integrantes del “Grupo de Estudios”, por su apoyo implícito y explícito, y por ser los pioneros de los estudios cervantinos en Brasil.

A **June Girotto**, amiga de infinitas aventuras y gran compañera de mis andanzas por Brasil. Tu energía siempre está presente en mi existencia...

A la profesora **Ligia Vassallo**, por su generosa contribución con todo el material que tan gentilmente me envió, de su archivo particular, desde Rio de Janeiro.

A **Cristina P. Russo**, mi terapeuta (y amiga), que tanto me ha ayudado en la recta final de este trabajo al afrontar uno de los momentos más duros.

A **Simone Cavichio** por su valioso apoyo en la etapa final de este trabajo, por su especial amistad y las miles de horas que con infinita paciencia me ha escuchado con tanto amor.

A todos mis compañeros del grupo de Baile de Salón ("Academia Estilo", SBC), en especial a mis profesores **Tati** y **Marcelo**, que tanto se han esforzado para que no pierda ni la sonrisa ni la fe en mi día a día.

A **Federico Jorge Lagreca** por la ayuda técnica informática para poder organizar con éxito todo este trabajo.

A todos, y a la propia **Vida**, en fin, **gracias de todo corazón**.

**"Learn from Yesterday...
Live for Today...
Hope for Tomorrow..."
Albert Einstein**

Resumo (português)

O presente estudo é fruto de uma reflexão e análise sobre a produção do escritor brasileiro Autran Dourado ressaltando o diálogo que se estabelece com a obra do autor espanhol Miguel de Cervantes, acrescido da preocupação pela busca das correspondências não só temáticas como também poéticas entre esses dois autores. Inicia-se com uma breve trajetória histórica e literária, presente na formação de ambos os autores, com a perspectiva de delinear um traço comum entre eles, ou seja, o de “escritores críticos”. Por sua vez, esta aproximação desencadeia o estudo do que teria sido a biblioteca cervantina de Autran Dourado. Por outro lado, realizou-se o levantamento da fortuna crítica do escritor brasileiro, tomando como foco, sobretudo, os trabalhos acadêmicos sobre sua obra e levando em conta quarenta anos de incessante produção. A partir desses dados, torna-se fundamental a análise do diálogo intertextual estabelecido entre as obras dos dois autores, com a preocupação de destacar coincidências temáticas e procedimentos similares na construção de personagens, como no caso da trilogia pertencente à saga da família dos Honório Cota de Autran Dourado e *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes, assim como as inquietudes poéticas de ambos os autores a partir de um estudo sobre seus respectivos processos de reescritura.

Palavras-chave: Autran Dourado, Cervantes, poéticas, intertextualidade, reescrituras.

Resumen (español)

El presente estudio es fruto de una reflexión y análisis acerca de la producción del escritor brasileño Autran Dourado teniendo en cuenta el diálogo que se establece con la obra del autor español Miguel de Cervantes, sumándose la preocupación por encontrar las correspondencias no solo temáticas sino también poéticas de estos dos autores. Se inicia con un breve recorrido histórico y literario, presente en la formación de ambos autores, con la perspectiva de delinear un rasgo común entre ellos, es decir, el de “escritores críticos”. A su vez, esta aproximación desencadena el estudio de lo que habría sido la biblioteca cervantina de Autran Dourado. Por otro lado, se llevó a cabo el levantamiento de la fortuna crítica del escritor brasileño tomando como foco, sobre todo, los trabajos académicos sobre su obra y teniendo en cuenta cuarenta años de incesante labor de producción. A partir de estos datos, se vuelve fundamental el análisis del diálogo intertextual establecido entre las obras de los dos autores, con la inquietud de destacar coincidencias temáticas y procedimientos similares en la construcción de personajes, como en el caso de la trilogía perteneciente a la saga familiar de los Honório Cota de Autran Dourado y *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes y, por otro lado, las inquietudes poéticas de ambos autores a partir de un estudio sobre sus respectivos procesos de reescritura.

Palabras clave: Autran Dourado, Cervantes, poéticas, intertextualidad, reescrituras.

Abstract (english)

This study is the result of a reflection and analysis about the production of the Brazilian writer Autran Dourado highlighting the dialogue that it establishes with the work of the Spanish author Miguel de Cervantes, searching not only for thematic but also for poetic correspondences between both writers. It starts with a brief historic and literary trajectory present in their works aiming at delineating a common characteristic shown by them, that of “critic writers”. This comparison leads to the study of Autran Dourado’s Cervantine library. On the other hand, a research on the criticism on Autran Dourado’s complete work was carried out, focusing mainly on the academic studies about his work taking into consideration his 40 year literary production. Regarding such data, the analysis of an intertextual dialogue established between the works by Dourado and Cervantes becomes fundamental, distinguishing the thematic coincidences and similar proceedings in the construction of their characters, as in the trilogy centered in the saga of Honório Cota’s family by Autran Dourado and *Don Quijote de La Mancha* by Miguel de Cervantes, as well as the poetic anxiety of both authors starting from a study about their re-writing processes.

Key Words: Autran Dourado, Cervantes, poetics, intertextuality, re- writings.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

Miguel de Cervantes y Autran Dourado:

Diálogo crítico entre poéticas

(Volumen 1)

Orientadora: Prof. Dra. Maria Augusta da Costa Vieira

Doctoranda: Ms. Marta Pérez Rodríguez

(Becaria CNPq)

São Paulo

2012

Introducción

“Literatura é o eterno presente,
o passado constante”
Autran Dourado

Cuando comencé a escribir este trabajo primero necesité perderme, salir de mí misma, para comenzar a ver otra realidad en el camino de la investigación e incluso en el de la lectura, con una carga menos ingenua. Mi primer contacto con la obra del escritor brasileño Autran Dourado fue cuando, estando en compañía de mi orientadora, tropezamos con el personaje de Lucas Procópio buscando nuevos fundamentos para continuar trabajando con la línea cervantina en Brasil, desde una perspectiva de Literatura Comparada, y así lo descubrí. Al buscar más información sobre la figura “quijotesca” del personaje de Lucas Procópio, en la novela homónima, esto me llevó a indagar aún más en la producción douradiana, es como un hilo que tira de otro hilo, (esta sería una imagen bien douradiana), sobre todo me condujo a ahondar en la composición de la trilogía de la saga familiar de los Honório Cota, compuesta por *Ópera dos mortos*, *Lucas Procópio* y *Um cavalheiro de antigamente* y, más tarde, a descubrir sus restantes obras.

Al dar inicio a las primeras pesquisas fue crucial elaborar un primer capítulo breve y conciso de contextualización socio-histórica, con tintes siempre literarios, para comprender el universo característico del escritor brasileño, lo que ha ido acompañado de un segundo capítulo paralelo sobre la poética del autor español Miguel de Cervantes, máxime al tomar como fundamento la idea de que todo escritor es un lector de la tradición literaria. De ahí germinó el

punto inicial que uniría la idea de contrastar las poéticas de ambos escritores, descubriendo así a un Autran Dourado lector recurrente, ya desde muy joven, del *Quijote* cervantino.

El capítulo tercero se dedicaría a la creación de la “Biblioteca Cervantina de Autran Dourado” que nace a raíz del rastreo de las huellas impresas del escritor español por entre las páginas de la poética douradiana, sin duda, con la importante complementación creada en el anexo 1 (incluida en el segundo volumen) y en la que se recogen infinidad de entradas de autores clásicos y contemporáneos que han servido no solo como fuente de inspiración sino también de superación.

Asimismo la elaboración de las “constelaciones douradianas”, en el capítulo cuarto, surgió de la necesidad de clasificar el ingente volumen de trabajos académicos cartografiados que han sido dedicados al escritor brasileño y que invitan todos ellos a una profunda reflexión en torno a su transparencia creativa y laboriosidad artesanal, lo cual torna lo más simple en elemento de complejidad excepcional, algo que el propio escritor calificaría como una provocación lanzada al pensamiento del lector.

Alcanzado este punto de nexos con la producción y la poética douradiana, se inicia el enraizamiento de una poética brasileña contemporánea puesta en franco diálogo con la cervantina, de corte clásico, para así fragmentar y aprehender algunas de las técnicas de composición. Además del empleo de la estructura abierta, a modo de bloques yuxtapuestos y con carácter móvil que extrae Dourado de sus lecturas de las *Novelas ejemplares* de Miguel de Cervantes, también se ha de destacar el empleo de un lenguaje que reproduce

la oralidad: “Sua linguagem, ao traduzir o paciente e cuidadoso aprendizado adquirido pela leitura dos clássicos, consegue reunir os traços de oralidade da língua coloquial com a mais sofisticada construção do texto” (SOUZA, 2008, p. 239), el multiperspectivismo, la ambigüedad, la cronología vaga, el flashback, la agilidad narrativa, los juegos con el verbo y el sustantivo o la duplicidad y, sin duda, las repeticiones (con un tipo de reiteración que se inicia en el nivel general de la novela como un todo y que va descendiendo hacia personajes, temas, capítulos o fragmentos hasta, finalmente, llegar a la categoría de la palabra), todo ello por citar algunos de los recursos más característicos de la escritura douradiana.

Y fue precisamente en base de este último recurso de repetición que se ha elaborado el capítulo quinto dedicado tanto al diálogo intertextual (destacándose un tipo de intertextualidad parcial, es decir, episódica, de caracteres y genérica) como autointertextual (marcando la presencia de un hilo conductor; de recurrencias estilísticas, por medio de una intertextualidad discursiva; de tópicos douradianos y de la reescritura, episódica primero y completa después) existente en la obra douradiana, aunque en esta ocasión adscrito a la trilogía de la saga de los Honório Cota, dada la especial relevancia del material allí encontrado. Lo que al final me cautivó creando este capítulo fue la posibilidad de entablar un diálogo, primero en base a las referencias explícitas quijotescas y, posteriormente, a la relación con las recurrencias de las marcas cervantinas impresas en el ejercicio de escritura así como en el de reescritura. De este punto final parte el sexto capítulo, dedicado a la reescritura. Se destaca en ambos escritores esa capacidad de “actuar” a través de su obra como críticos, línea remarcada que fue la que me llevó a pensar en

una práctica de reescritura constante de la obra, que no deja de ser un modo de revisar y perfeccionar el acto creativo, además de una muestra de gran erudición. Cervantes fue un escritor crítico que no llegó a desvelar, al menos de una manera directa, sus fuentes literario-filosóficas, pero sí que se han ido desarrollando firmes hipótesis a lo largo de más de 400 años, algo que ha sido posible gracias a la gran cantidad de investigaciones realizadas acerca de las miles de líneas que dejó escritas. En cambio, Autran Dourado no hace uso de este método silencioso puesto que, en cierto modo, “desnuda” su quehacer como escritor (crítico), confesando que esta práctica se asemeja más a un trabajo artesanal y de recurrencia textual continua que a un acto divino de inspiración o de ignorancia fingida. Además del ejercicio crítico que ambos escritores han puesto en práctica con pericia, en el caso de Autran Dourado descubrí un particular juego con la lengua, sus requiebros y cómo, en primera instancia y a través de las pseudo-confesiones autorales o del análisis textual, deja abierta la puerta de entrada hacia su taller de creación poética.

Con el escritor brasileño mi necesidad fue siempre la de entender cómo era posible, desde el ejercicio como “artesano” y partiendo desde la más absoluta simplicidad, crear o componer mediante el dominio imperceptible de la palabra. En mí se fue despertando un especial gusto por ese modo particular que posee Dourado de emplear el sustantivo en su estado más puro y, junto con el verbo, modelarlo como materia prima singular y única para la construcción de sus mundos de ficción y de sus paraísos de reflexión teórica.

1. Autran Dourado y Minas Gerais: el universo literario minero

En primer lugar, se va a contextualizar el universo social y literario de Autran Dourado para entender las relaciones que se pretenden establecer con las reminiscencias del siglo XVI español, el denominado “Siglo de Oro”, además de la posible y plausible influencia que la escritura cervantina ha tenido sobre el ejercicio de composición del escritor brasileño, así como en su entorno. Entiéndase qué momento se vive en Brasil cuando nace Autran Dourado:

Os anos de 1920 e 1930 constituíram momentos importantes em que o pensamento brasileiro andou à procura de si mesmo, seu modo de ser e suas especificidades. A realização da Semana de Arte Moderna em 1922, que por sua vez coincide com o centenário da independência, ao lado de outros trabalhos produzidos por intelectuais e artistas, podem ser considerados como momentos singulares em que se repensa o Brasil e seu passado a partir de outras bases. Os estudos de Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda, entre outros, constituem marcos significativos desse momento. (...) Se a idéia é encontrar alguns pilares que constroem a nossa identidade [brasileira], o ponto de partida é o mundo ibérico e seus valores culturais predominantes.¹ (VIEIRA, 2012, p. 65)

Descubrir el mito quijotesco y asimismo entender la recepción del *Quijote* en Brasil es conocer la formación de la acogida de esta obra singular en base a un “conjunto de estudos voltados para a intertextualidade, com a preocupação de abordar o trabalho de transformação e assimilação que ocorre

¹ Según Vieira, partiendo de la idea de Sérgio Buarque de Holanda, “O gosto da aventura foi portanto um dos motores decisivos da vida nacional que incidiu numa disposição de conduta presente no próprio processo de formação”, aunque también advierte la especialista que es: “importante destacar que se o gosto da aventura integra a identidade ibero-americana, seria um grande equívoco fazer corresponder estas motivações aventureiras com algum traço da personagem cervantina. (...) Quem de fato recorre ao *Quixote* para a configuração do que seria a identidade ibero-americana é Gilberto Freyre (1900-1987)” (2012, p. 66).

em vários textos a partir de um texto centralizador” (*Ibid.*, p. 69), que no es otro que el texto cervantino. Al pensar en el nacimiento de un mito literario, asegura la especialista brasileña en Cervantes que, en el caso del *Quijote*, “foi perpetuado não apenas pelas inúmeras reimpressões e traduções, como também pela criação de muitas personagens que trazem marcas quixotescas” (*Ibid.*). Además de estas huellas indelebles y casi universales, la novela cervantina también se ha multiplicado en Brasil a través de diversas expresiones artísticas: “não apenas no âmbito literário mas também no campo da música, pintura, escultura, cinema, artes gráficas, etc.” (*Ibid.*), fenómeno ya observado y estudiado en otras zonas geográficas.

En referencia a algunas de las novelas brasileñas que más claramente poseen nexos directos con la novela cervantina, según la crítica literaria vigente se destaca que:

Tanto em *Policarpo Quaresma* quanto em *Fogo morto*, o mito quixotesco se amolda às personagens. As alusões à obra são implícitas e deixam entrever, por intermédio de Policarpo e do Coronel Vitorino, uma leitura idealista da ação quixotesca transposta a variadas representações da vida brasileira. (*Ibid.*, p. 77)

Al final, no se puede olvidar que el *Quijote* es una novela que “deixa vislumbrar que a força imaginativa de um romance não se concentra exclusivamente na história, mas vai além e abarca também o campo da interlocução que supõe o modo de contar e de ler” (*Ibid.*, p. 80).

El planteamiento inicial, al recrear el contexto *mineiro* de escritores que despuntaron dando vida a una generación altamente productiva en términos

literarios y periodísticos, es el de rediseñar, desde una nueva óptica, el universo personal más próximo al contexto social en el que se inscribe el escritor brasileño Autran Dourado, amén de aquellos que lo rodearon, y sintieron también algún tipo de atracción o predilección por el conocido Siglo de Oro español o por uno de los escritores españoles más representativos de este período, Cervantes, y su singular novela, el *Quijote*.

En torno a los años 30, y en pleno período revolucionario brasileño en el que se rompe con un tipo de poder regionalista que oscilaba entre São Paulo y Minas Gerais (el conocido como “café con leche” por la producción de café en São Paulo y de leche en Minas Gerais respectivamente), se da paso a una política de discordia sobre quién sería el sucesor político de este poder pendular. En 1930 vence los comicios Júlio Prestes, sin embargo un golpe de estado sitúa a Getúlio Vargas en el poder, lo que modifica la política general de Brasil como un todo. Belo Horizonte comienza a despuntar como uno de los centros socio-literarios en expansión dentro del ámbito brasileño y el Presidente en ejercicio, Vargas, se franquea de personalidades provenientes del universo minero de las artes, colocando al frente de su gabinete personal al poeta Carlos Drummond de Andrade, por citar un ejemplo, de entre las muchas figuras que hubo de escritores-asesores. Los vestigios de la hegemonía metropolitana de la ciudad minera constituyeron la base de algunos de los grupos intelectuales que forjaron el carácter de importantes artistas contemporáneos, uno de ellos posiblemente sea el del escritor Autran Dourado.

Se as idéias dos anos 30 apontaram para um novo modo de entender o Brasil integrado no contexto hispânico, é preciso ter em conta que essa não foi a tendência predominante ao longo da história. A realidade em que viviam as próprias colônias latino-americanas, ao lado das múltiplas

deficiências das metrópoles ibéricas, acabou promovendo uma abertura progressiva para o exterior, especialmente para a França e Inglaterra, que constituíam grandes centros produtores de idéias. (*Ibid.*, pp. 67-68)

Según los testimonios de la época, se sabe que existían en Minas Gerais diversos grupos literarios de jóvenes escritores, como relata el antiguo director del *Diário de Minas*, José Oswaldo de Araújo. Se trataba de agrupaciones con nombres como: “Cavaleiros do Luar” o “Jardineiros do Ideal”, que estaban encuadradas en el ámbito de un Belo Horizonte que despertaba a la modernidad de inicios de los años 20 y cuya ideología se dividía entre una representatividad de esa actualidad, pero también de la tradición, que transitaba entre el “atraso” conjugado con la “vanguardia”, y todo este proceso de duplicidad se conjugaba con el fruto de las contradicciones y de las paradojas propias asimismo del momento².

Se produjo un fenómeno muy interesante en Belo Horizonte durante el primer cuarto de siglo, y es que hubo una proliferación tal de periódicos en esta capital minera que acabó siendo un hecho llamativo. Y lo fue hasta el punto de llegar a fundarse un total de 160 periódicos, aunque todos ellos con una existencia efímera. *O Diário* fue uno de los que logró mantenerse en auge desde 1935, año de su fundación, hasta los albores de 1970. Además de ser el testigo fiel de los inicios del joven poeta brasileño Carlos Drummond de Andrade, esta publicación fue fundamental debido al impacto que tuvo en la literatura que se producía en todo el Estado de Minas Gerais (WERNECK, 1992, p. 82). El poeta Drummond de Andrade fue uno de los ejes clave en la

² Cfr. WERNECK, 1992, p. 18.

formación literaria de muchos jóvenes de por aquel entonces. Asimismo, Drummond de Andrade trabajó con dos grandes amigos suyos, el poeta Emílio Moura y el novelista de ficción João Alphonsus, a los que se unirían con posterioridad dos grandes nombres también del panorama literario minero: Afonso Arinos de Melo Franco y Cyro dos Anjos (*Ibid.*, p. 25).

Sobre las amistades y la producción literaria de estos escritores, existe una investigación académica brasileña reciente, que ha sido transformada en libro, y que ayuda a entender con claridad a estos escritores en su entorno: *Cenas de um modernismo de província* del especialista en Literatura Brasileña Ivan Marques. En esta obra, cuando Marques cita al poeta Emílio Moura lo define como un autor fiel a sí mismo, de un lirismo abstracto y arraigado en sus orígenes provincianos³. Por otro lado, a João Alphonsus se lo perfila como un escritor cuya arte poética resumaba en sus textos a través de los abundantes recursos del lenguaje que empleaba. De este último se afirma que cumplió, al igual que hicieron Moura o Drummond, el desafío de adherirse a un modernismo “de transición”. Así pues, entre la inspiración y la lucidez, se decantó Alphonsus por la primera, aunque con ciertos matices que, a su modo, fueron mezclando su anticlasicismo y su entusiasmo. Marques asegura que Alphonsus fue considerado como el más modernista y el menos “minero” de los jóvenes de Belo Horizonte, que se hizo conocido por su prosa cargada de lirismo (*Ibid.*).

Otra de las figuras en destaque, el escritor Cyro dos Anjos, fue de los menos entusiastas en el proyecto modernista que estaba en marcha en Brasil.

³ Cfr. 2011, pp. 117-118.

De influencias marcadas por autores como Machado, Eça o Anatole, entre otros, y también por otros escritores franceses contemporáneos, junto con su disciplina lingüística y la práctica filológica, se perfilaba como un modernista moderado. Cyro dos Anjos también poseía una fuerte inclinación hacia el realismo interior, mostrando (como asimismo se encontrará en Eduardo Frieiro) un gusto especial por el cultivo de la forma del diario, lo que lo definió como un fiel adepto del género autobiográfico, forma que se aproxima a la lírica más intimista (MARQUES, 2011, pp. 197-208, *passim*).

El periódico minero *O Diário* acabó agrupando a otros grandes nombres de corresponsales y literatos, como fueron Oscar Mendes, Ayres da Mata, Machado Filho y Milton Amado. Werneck menciona con destaque a este último, por ser traductor durante los años 30-40 y darse a conocer más tarde por su trabajo relacionado con la publicación de versiones en portugués de algunas obras de autores de renombre internacional y de gran dificultad, como fueron Edgar Allan Poe o Miguel de Cervantes (1992, p. 35). No se puede pasar por alto la importancia de que Milton Amado, junto con Almir de Andrade, realizara una de las primeras traducciones brasileñas del *Quijote* de Miguel de Cervantes en el siglo XX, estando datadas en 1958 la primera parte y en 1983 la segunda.⁴ *A priori*, el nombre de este cronista que trabajaba en el periódico minero pasaría casi desapercibido, si no fuese porque en 1997 (re)aparece la traducción que este realizó del *Quijote* de Cervantes, lanzada por la editorial Itatiaia de Minas Gerais, y cuyo trabajo final está firmado por Eugênio Amado, hijo de este traductor brasileño pionero. A raíz de esta reimpresión de la novela cervantina, comienza en Brasil una recuperación más exhaustiva del trabajo

⁴ Para informaciones más detalladas se puede consultar, entre otros, el artículo de Silvia Cobelo en versión digital.

realizado por Milton Amado, llevada a cabo por especialistas cervantistas brasileñas. Cabe resaltar el hecho de que, Eugênio Amado, no sólo abordó la obra cumbre de Cervantes si no que también tradujo y anotó la novela de Fernández de Avellaneda, que en portugués aparecería publicada bajo el título de: *O livro apócrifo de Dom Quixote de la Mancha*, eso entre otros grandes títulos de renombre de la Literatura universal.

Surge todavía, en este ámbito minero de florecimiento periodístico, otra figura importante y que está directamente relacionada con el universo español. Se trata del ya mencionado Eduardo Frieiro, un singular escritor, hijo de inmigrantes españoles, que trabajó en el periódico *Minas Gerais* y, entre otros, firmaba bajo los pseudónimos de “Bento Pires” y “João Cotó”. Además de ser corrector, redactor y secretario de esta publicación periódica, Frieiro llegó a ser profesor en la Universidad Federal de Minas Gerais teniendo apenas la escolaridad básica terminada, lo que hace pensar que, sin duda, era una persona con un vasto conocimiento literario. Sobre esta actividad docente, reflexiona el propio autor en su diario: “Estou lendo e comentando o *Don Quixote* para as minhas alunas (...). Preparei as minhas aulas com carinho, como se tivesse de dá-las na Sorbona”. Escrito a 2 de septiembre de 1942 (FRIEIRO, 1986, pp. 25-26). Aunque, según relatará, no fue el resultado como esperaba, puesto que las alumnas no se interesaron casi nada por la obra⁵.

Asimismo, fue el encargado de dirigir y organizar la Biblioteca Estatal de Minas Gerais durante nueve años, período durante el cual su pasión por la

⁵ “Minhas alunas (...) e, fato estranho, obstinaram-se em não ler o *Don Quixote*, talvez por ser a obra cuja leitura, integral e bem feita, eu recomendava como indispensável. As cinco alunas da turma formaram uma verdadeira *clique* contra Cervantes e a sua obra imortal. Estúpidas? Não. Apenas certa tacanhez de espírito, encontradiça em quem passou por colégio de freiras”. Escrito a 12 novembro de 1942. (FRIEIRO, 1986, p. 48).

literatura era expresada así: “Nos livros não encontramos senão o que levamos dentro de nós” (*Ibid.*, p. 24), aunque el mayor reconocimiento de este autor vendría a través de su trabajo como editor. No obstante, llegó a alcanzar una gran reputación a través de algunas obras de autoría propia como: *A ilusão literária* (1932) y *Os livros, nossos amigos* (1941) (WERNECK, 1992, p. 48 *et seq.*). La figura impar de Frieiro, dado su especial grado de erudición y conocimiento del universo español, hace pensar que posiblemente fue uno de los principales focos de divulgación del cervantismo y del universo quijotesco en Belo Horizonte. Esta idea nace a partir de la lectura de sus páginas más personales en *Novo Diário*, en las que reflexiona sobre el autor español y su obra, a los que defiende a capa y espada:

Críticos pedantes, como Clemencín e outros, chamaram Cervantes a bolos por causa de erros, supostos ou reais, que se lhes depararam no *D. Quixote*. Já em seu tempo houve quem lhe chamasse *ingenio lego*. Não obstante as críticas de gramáticos pechosos e de eruditos pecos, Cervantes foi um espírito culto e um verdadeiro humanista. Num inteligente estudo sobre a cultura de Cervantes, escreveu Paul Hazard: “Ser humanista não é necessariamente ser gramático”. Escrito a 4 de mayo de 1947. (FRIEIRO, 1986, pp. 306-307)

Comenta también los actos que, durante el año de 1947, se organizaron en la Facultad de Letras en torno a este tema. Así, el primer día de ese año, en nota única, se puede leer: “Ano de Cervantes: quarto centenário do nascimento do escritor”. Escrito a 1 de enero de 1947 (*Ibid.*, p. 291). Y más adelante, añade: “A Faculdade de Filosofia tomou a iniciativa de promover a comemoração do quarto centenário do nascimento de Cervantes”. Escrito a 5 de junio de 1947 (*Ibid.*, p. 310). Al final de ese año, sus anotaciones siguen recogiendo las manifestaciones del año cervantino: “Excelente número de

Realidad em homenagem a Cervantes” Escrito a 2 de diciembre de 1947 (*Ibid.*, p. 325), pero los ecos de las celebraciones del centenario cervantino se dejaron sentir durante más tiempo que el adscrito a las fechas oficiales y Frieiro resume con las siguientes palabras su participación en alguna de las conferencias:

Conferência do Francisco Campos, ontem à noite, no auditório do Instituto de Educação. Tema: “Atualidade de Dom Quixote”. Estive lá, mas só agüentei dez minutos. As primeiras palavras da conferência iam-me prendendo por seu saboroso gracejo, mas logo reconheci que eram de Sancho, citadas como aliciante pelo conferencista. Capacitei-me de que daí em diante tudo seria longo e enfadonho, como costuma ser o Campos. Achei-o excessivamente lento e monocórdio, as palavras muito bem escandidas (com algumas silabadas), mas em um tom de voz enjoativo, sem inflexões nem matizes... Escrito a 15 de enero de 1948. (*Ibid.*, p. 332)

Frieiro, extremadamente crítico y ácido como se puede comprobar a través de sus anotaciones, fue un ávido lector, hasta el punto de afirmar que el mundo en el que gravitaba estaba compuesto por papel. En su *Novo diário* confiesa sentirse perdido fuera de ese universo, tanto es así que asegura que su educación no se la debe a sus padres, que no sabían leer, sino a la Biblioteca pública (*Ibid.*, pp. 116-117). Así pues, de sus palabras se extrae la idea de que se trataba de un singular bibliófilo autodidacta, además de cinéfilo y amante del teatro. Se desvela que también lee con facilidad, además de en español y en gallego (ambas lenguas maternas), en francés, portugués e italiano. Frieiro es seguidor de la estilística de Vossler, Spitzer y Hatzfeld. El destacado crítico brasileño Fábio Lucas, que prologa su obra más personal, afirma que la literatura de Frieiro es de una categoría singular, que posee la elaboración de un maestro que tiene conocimientos sobre diversos ámbitos de la novela y también de la crítica.

Otra figura destacada en este universo minero fue el escritor y periodista, Murilo Eugênio Rubião, nacido en Minas (1916-1991), y que se formó en la Facultad de Derecho. Entre 1956 y 1961 ocupó el puesto de agregado cultural de Brasil en España, por lo que la lengua y cultura españolas no le eran desconocidas. En 1966 fue el organizador del suplemento literario del periódico *O Estado de Minas Gerais*, que estuvo considerada como una de las mejores publicaciones culturales del país. El cuento que le dio mayor fama fue “O ex-mágico (da Taberna Minhota)” (1947), pero no sería si no con la aparición del libro titulado *O pirotécnico Zacarias* (1974), que alcanzaría todavía un mayor reconocimiento. Murilo Rubião influyó a diversos autores brasileños, entre los que se encuentran nombres como J. J. Veiga y Moacyr Scliar.

El escritor Murilo Monteiro Mendes (1901-1975) nace también en Minas Gerais, pero muy pronto se mudará a Rio de Janeiro y, al final de su carrera, acabaría en Roma ejerciendo como profesor universitario. Sus contactos con el mundo europeo comienzan desde joven, puesto que ya poseía una relación íntima con España, incluso antes de conocerla. A pesar de la formación francesa predominante en Brasil, Murilo habría estudiado español, algo considerado como “extravagante” para un brasileño de la década de los años 20. Se sabe que firmó, junto con los escritores José Lins do Rego, Graciliano Ramos y Caio Prado Jr., entre otros, el manifiesto llamado: “Os intelectuais brasileiros e a democracia espanhola”, que fue divulgado en 1937 (CARVALHO, 2011, p. 18). A lo largo de su obra se atestiguan rastros de España y de eso se ha ocupado con detalle el reciente trabajo de investigación del especialista Carvalho, que fundamenta parte de este capítulo.

El poeta brasileño João Cabral y Murilo, se encuentran más de una vez en España y ambos acaban transformándose en figuras singulares de la literatura brasileña, no solo por la incorporación de temas y formas novedosos sino también por los contactos con escritores y artistas del país ibérico. Para Cabral, España configura su proyecto de poesía, en cambio, para Murilo España se conforma como su propio proyecto de poesía. Murilo incorporará la literatura española siguiendo los consejos de Cabral, pero su catolicismo privilegia a los “santos escritores”, como Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz. El fecundo *Siglo de Oro* contribuye, sin dudarlo, con el mayor número de poemas sobre Cervantes, Góngora, Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón y Quevedo. Fue también lector de Unamuno y Azorín, representantes del Siglo de Plata español (*Ibid.*, pp. 34-38; 42-43; 223). Murilo, jamás circunscrito a un tiempo determinado, llega a establecer paralelismos entre el *Siglo de Oro* y el siglo XX, conjugando pasado y modernidad, y destacando que el secreto del *Siglo de Oro* estaba en la síntesis de la tradición medieval española con el Renacimiento europeo (*Ibid.*, pp. 224 *et seq.*). A pesar del aprecio que sentía por Italia y Holanda, España sin duda sobresale para este escritor minero que, además del diálogo con la tradición literaria durante su permanencia en Europa, de 1957 a 1975, también mantuvo contacto con importantes poetas españoles contemporáneos, hecho que aparece documentado en las dedicatorias de los libros y en la correspondencia (*Ibid.*, pp. 39; 235). La poesía también lo aproximó a artistas como Miró, el pintor mantuvo fuertes lazos que lo vincularon con la literatura, desde la escritura de poemas a la creación de cuadros-poema, pasando por la participación en la edición de libros y el escritor brasileño cada vez le daba mayor importancia al

trabajo artístico, por lo que reconocía en Miró al “artesano refinado” (*Ibid.*, pp. 248; 251).⁶

Otros personajes brasileños destacados fueron: João Cabral de Melo Neto (1920-1999) fue un poeta pernambucano que se inicia con 18 años en el universo de las Letras, cuando empieza a frecuentar el Café Lafayette y la rueda literaria que allí se junta, entrando en contacto con personalidades como Willy Lewin o Vicente do Rego Monteiro. Durante los años 40 viaja a Rio de Janeiro, donde conoce a Murilo Mendes y a Carlos Drummond de Andrade, así es como entra en contacto con un grupo de intelectuales que se juntaban en la consulta de Jorge de Lima. Cuando se traslada para Rio, acude a las reuniones de intelectuales de los cafés llamados “Amarelinho” y “Vermelinho”. En 1945 ingresa en la carrera diplomática, lo que definió los rumbos de su trayectoria poética. España fue el país en el que más tiempo permaneció Cabral, donde desarrolló cargos consulares en las ciudades de Barcelona, Madrid y Sevilla. El poeta se convirtió en coadyuvante fundamental de uno de los grupos más importantes de la España del período de posguerra (*Ibid.*, pp. 20; 26). Cabral regresa a Brasil en 1952 y se dedica a divulgar los principios de su poética a través de testimonios, charlas y artículos publicados en prensa. Entre otros, propone el ejemplo de la literatura española como integradora del trabajo individual del artista con el legado colectivo. En más de una entrevista confesaba considerar la literatura española como la “mayor del mundo”, interpretada como realista, popular, objetiva y concreta, nociones comunes a una tradición crítica de la literatura española proveniente del siglo XIX (*Ibid.*, p.

⁶ Otto Lara Resende escribía: “Olhos acesos, em brasas, Murilo viu e amou a Espanha, de que deu rico testemunho. Como João Cabral de Melo Neto, outro poeta, outra visão. Eis aí um estudo a fazer - os dois poetas, as duas sensibilidades; a Espanha, as muitas Espanhas” (CARVALHO, 2011, p. 50).

28). La incorporación de España en las obras de João Cabral y de Murilo Mendes se volvió, tanto por la calidad cuanto por la extensión, un conjunto único en la literatura brasileña (*Ibid.*, p. 256). Autran Dourado afirma y reitera, al hablar de João Cabral, que sus poesías son una de sus lecturas predilectas (DOURADO, 2003, p. 15).

Al hablar de José Lins do Rego Cavalcanti (Paraíba, 1901-1957), las conexiones literarias de este autor lo vinculan con intelectuales de la talla de Gilberto Freyre, José Américo de Almeida u Olívio Montenegro. Años más tarde conocería, en Maceió (Brasil), a dos grandes escritores: Jorge de Lima y Graciliano Ramos. Escritor desde su juventud, se inicia con la publicación de artículos en suplementos literarios y estrena su carrera de escritor con la obra *Menino de engenho* (1932). Su consagración llega de la mano de su novela *Fogo morto* (1943), que con un lenguaje peculiar aborda la decadencia de la región nordeste de Brasil, y que en diversos trabajos críticos se ha demostrado que mantiene un diálogo con la obra de Cervantes en una aproximación entre los personajes de Don Quijote y el Capitão Vitorino.

Finalmente, Francisco Iglésias (Minas Gerais, 1923-1999), de descendencia española, se convirtió gracias al conjunto de su obra en uno de los más importantes historiadores de Brasil. Cursa la carrera de Historia y Geografía y es precisamente en este ámbito académico donde se funda el proyecto de la revista *Edifício*, que realiza junto con sus compañeros de facultad, entre los que se encuentra Autran Dourado. Su área de investigación fue la Historia económica y social durante los siglos XIX y XX, trabajo con el que obtuvo gran destaque, no solo por el contenido de su obra si no también

gracias a su estilo. Su participación en el 'Primer Congreso Brasileño de Escritores', celebrado en São Paulo, le granjea relaciones con el crítico Antonio Candido y los escritores Monteiro Lobato, Oswald de Andrade y Manuel Bandeira, entre otros. Amigo de Autran Dourado, este le dedicará su primer libro impreso: *Teia* (1947), un honor que comparte con Jacques do Prado Brandão. Dada la relevancia de la obra de Iglésias, la Unesco lo invita a participar en la elaboración de la segunda edición del volumen de la *Historia de la Humanidad*.

Hasta aquí se ha de entender que estos son los antecedentes mínimos imprescindibles para comprender un contexto socio-literario cargado de escritores en ciernes, en un territorio en constante ebullición literaria y periodística, donde nace, se va creando y relacionando el Autran Dourado, escritor al que se pretende presentar.

Autran Dourado: El escritor

Waldomiro Freitas Autran Dourado nace en Patos de Minas, el 18 de enero de 1926, pero será tan sólo con 17 años que se va a vivir para Belo Horizonte, donde comienza a participar de la vida literaria y cultural de la ciudad. Los últimos cuarenta años de existencia los pasó en la ciudad de Rio de Janeiro, donde falleció el 30 de septiembre de 2012. La carrera que cursó fue Derecho, siguiendo el consejo paterno, que así plasmó en una de sus últimas obras publicadas y que, dada su calidad de contador de historias, no podría recrearlo de un modo menos literario:

Minha mente era um campo de batalha. Auxiliada pelas outras musas, Calíope⁷ acabou por vencer, mas usando de muita esperteza. Na noite do dia em que eu comuniquei a meu pai a decisão pelo Direito, ela me soprou nos ouvidos: o poeta, quando expõe seus pensamentos, se torna filósofo; o filósofo quando expressa seus pensamentos de maneira plástica, através de metáforas, símbolos e mitos, se torna poeta. Se lembre de Parmênides⁸, que filosofava em versos (DOURADO, 2009, p. 54).

Como el mismo escritor asegura, además de seguir los consejos de su padre, varias han sido las figuras decisivas en su formación intelectual, como el caso de José Godofredo de Moura Rangel, al que transforma en un personaje de ficción en su obra *Um artista aprendiz* (1989), y también de Sábato Antonio Magaldi o de Artur Versiani Veloso (*Idem*, p. 65 *et seq.*).

Sobre el primero de ellos, José Godofredo de Moura Rangel (o Godofredo Rangel), cabe destacar que se le representa como escritor, dentro de las coordenadas de la narrativa ficcional brasileña, y uno de los pensadores que aparece situado en una posición de persistencia y proyección en relación a la llegada del Modernismo brasileño.⁹ Godofredo Rangel no posee una extensa producción literaria, pero sí la suficiente como para tener su nombre registrado en el campo de la literatura, puesto que fue autor de tres novelas que le granjearon este honor: *Os bem casados* (1910), *Falange gloriosa* (1917) y *Vida ociosa* (1921). Dourado explica que, años después de conocer al escritor,

⁷ Se trata de la musa griega de la poesía épica y de la elocuencia. Fue considerada como la 'musa entre las musas', dada su representación con una corona dorada y su aire majestuoso portando una trompeta en una mano y un poema épico en la otra.

⁸ Filósofo griego (540 a. C. – 470 a. C. aprox.), considerado como presocrático (TUDELA In PARMÉNIDES, 2007, p. 5), que escribió tan sólo una obra en verso, se trata de un poema filosófico escrito en hexámetros (de ahí la referencia de Dourado), y del que se conservan fragmentos recuperados en su mayoría gracias a Simplicio, entre muchos otros. Tanto filósofos como filólogos afirman que la doctrina platónica y la metafísica aristotélica guardan una gran deuda con Parménides. Más información en el capítulo dedicado a las fuentes literario-filosóficas douradianas.

⁹ Cfr. CANDIDO, 2004, p. 41.

además de impactarlo, las enseñanzas que este maestro le dejó fueron muy importantes para su carrera. Primero lo cuenta en una conferencia que profirió durante la década de los años 90 en la Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) y cuyas ideas se podrían agrupar y resumir del siguiente modo:

1. Considerando las literaturas brasileña y portuguesa “no muy grandes”, son necesarias dos literaturas auxiliares para complementar la formación literaria. Procura aprender francés e inglés.
2. Hay que aprender a escribir ficción, pero eso solo se consigue leyendo a los buenos “artesanos”, no a los gigantes ni a los genios.
3. Qué significación tiene ser autor: “El escritor es más importante que la persona del escritor. Sus libros son más importantes que ellos”.¹⁰

Años después, en su *Breve manual de estilo e romance* (2003), Dourado reitera las enseñanzas del maestro Rangel y amplía alguno de los parámetros marcados por su mentor en sus inicios como escritor en ciernes:

1. Se debe leer con disciplina y atención a los escritores que han sabido ser buenos “artesanos”. (Primero Stendhal y Flaubert, después Balzac; Tchecov, Turgueniev y Gogol, luego Dostoievski y Tolstoi; Nathaniel Hawthorne, Sherwood Anderson y Henry James primero, luego otros ingleses).
2. Se ha de acceder a los textos en lengua original, siempre que sea posible, desprendiéndose de la emoción estética para aprehender la forma y el estilo.
3. Hay que olvidarse del enredo, tan solo es una distracción.
4. El placer de la lectura queda en segundo plano, cuando se aprehende “el espíritu de la cosa”, entonces se han de buscar lecturas en España e Italia.
5. En portugués, se ha de leer más de una vez a Machado de Assis, pero sin la intención de imitarlo.
6. Al estar ya preparado, entonces se ha de buscar un grupo, puesto que el aprendizaje colectivo es muy importante.
7. A veces, hay que ser irreverente, eso le sentará bien al alma.

¹⁰ Cfr. SOUZA, 1996, pp. 29-30.

8. Dar una carcajada, si es el caso, alivia un poco; y escribir, escribir cuanto se pueda. Pero no se ha de escribir con el espíritu cansado.
9. Escritor es aquel sujeto que escribe con dificultad, el que escribe con facilidad es orador. La ambición de la palabra escrita es la de permanecer.¹¹

Otro de sus maestros, y una figura relevante para el escritor, fue Arthur Versiani Veloso (1906-1986), su profesor de Filosofía durante la época del Instituto y del que siempre habla con gratitud:

A minha obra reflete muito também a formação filosófica que tive com o Prof. Arthur Versiani Velloso [sic], a quem muito devo, (...). Velloso [sic] não era apenas professor de um colégio, mas também da Faculdade de Filosofia, e me honro muito de ter sido seu amigo. Ele era um kantiano e, até hoje eu me considero um kantiano. (SOUZA, 1996, p. 43)

Veloso estudió Derecho y se doctoró en la Facultad de Belo Horizonte, aunque acabó ejerciendo su profesión como docente de Filosofía y fue también colaborador en la organización de la Facultad de Filosofía de la Universidade Federal de Minas Gerais, de la cual finalmente acabaría siendo el director.

Una de las figuras magistrales que asimismo marcó la trayectoria de formación de Autran Dourado fue el crítico brasileño Sábato Antonio Magaldi, especialista en teatro, periodista, profesor y ensayista, al que el escritor minero le dedicó su novela *Lucas Procópio* en 1984 (honra compartida con otro gran nombre de la literatura brasileña, Silviano Santiago). Dourado relata que fue Sábato Magaldi el que le presentó al grupo de jóvenes escritores mineros

¹¹ Cfr. DOURADO, 2009, pp. 18-20.

constituido por: Fernando Tavares Sabino¹² (1923-2004), Hélio Pellegrino (1924-1988), Otto de Oliveira Lara Resende¹³ (1922-1992) y Paulo Mendes Campos (1922-1991). Este grupo conocido como los “Quatro mineiros”, fue denominado *a posteriori* como agrupación de “Vintanistas” (por encuadrarse sus componentes en la década de los años 20) e incluso recibió el nombre de “Os quatro jinetes do apocalipse”.

Se trataba de cuatro jóvenes, nacidos todos ellos en Minas Gerais, que se fueron juntando por amistad y por afinidades, y que, de un modo casi excepcional en Belo Horizonte, no tuvieron una revista literaria propia que mantuviese este vínculo, como sucedía con casi todos los grupos que surgían en esta época (WERNECK, 1992, p. 114). Dos nombres más se han de sumar a este panorama de composición socio-literaria por su importancia en la formación y conjunción de esta agrupación en ciernes: Rodrigo de Melo Franco de Andrade, escritor y periodista que se convirtió en algo parecido a un mentor y orientador intelectual para este conocido grupo, y João Etienne Filho de cuya figura se convertirían los cuatro jóvenes en pupilos, sobre todo, atraídos por su rica biblioteca y la generosidad de los préstamos de su cuidador.

De entre los componentes de este grupo de “Cuatro mineros”, el más versátil de todos sus integrantes fue Otto Lara Resende, que acabó siendo el único que dio continuidad a los pasos iniciados en la carrera de periodismo, aunque se dedicó a muchas más cosas. Se forma en Derecho, aunque nunca acabó ejerciendo. Otto conoce primero a Fernando Sabino y juntos se dedican a causas solidarias. Conocería, años después, a Hélio Pellegrino, que era el

¹² Su obra de mayor éxito, *Encuentro marcado*, se publica en 1956 y es resultado de la amistad que comparte con este grupo.

¹³ Usaba el pseudónimo de “¡Oh, Tu!” que recuerda el inicio de un soneto clásico renacentista.

más joven del grupo, y con el que, gracias al apoyo financiero recibido por políticos como Afrânio de Melo Franco, crearía el periódico clandestino: *Liberdade*. A esta iniciativa se unieron figuras como: Wilson Figueiredo, Sábato Magaldi, el propio Autran Dourado y João Etienne Filho (que como ya fue apuntado, constituiría una influyente vía para la formación intelectual de los "Cuatro mineros", grupo con el que mantuvo una estrecha relación Dourado). Entre las amistades cultivadas por Otto, se contaba Augusto Frederico Schmidt, Carlos Drummond de Andrade, Vinicius de Moraes, Rubem Braga, João Cabral de Melo Neto, Carlos Lacerda y Samuel Wainer. Según relató él mismo, el grupo de amigos del que formaba parte fue uno de los más célebres que existió en todo Brasil, y a él le gustaba denominarlo como los "Adolescentes definitivos". A Otto Lara Resende le dedicará Dourado una de sus obras más célebre, *Ópera dos mortos*.

Por otro lado, Fernando Tavares Sabino era amigo desde la infancia de Hélio Pellegrino. El escritor minero Guilhermino César, director de *O Diário*, se acaba volviendo amigo de Fernando Sabino y transformándose así en uno de sus grandes incentivadores. João Etienne Filho, secretario de esta misma publicación, fue el segundo gran estímulo para el escritor. En este medio informativo será precisamente donde publicará sus primeros artículos literarios, junto a Otto Lara Resende, Paulo Mendes Campos y Hélio Pellegrino. Sabino convive con escritores de diverso signo, pero fue gracias a su amigo Murilo Rubião que se convirtió en redactor de periódico. Se relaciona Sabino también con nombres de la talla de: Rubem Braga, Vinicius de Moraes, Carlos Lacerda, Di Cavalcanti, Moacyr Werneck de Castro, Manuel Bandeira, Augusto Frederico Schmidt y Clarice Lispector. Su primer viaje a Europa data de 1958, donde

Sabino se encuentra, en Madrid, con Murilo Rubião y ambos recordarán sus encuentros en Belo Horizonte. Tan sólo en 1979 el escritor decide retomar y finalizar su novela *O Grande Mentecapto*, que comenzara a escribir treinta y tres años antes y que posee ciertas reminiscencias quijotescas. En el año 2006, póstumamente, se lanza la 82ª edición de *O encontro marcado* (1956), obra que, cincuenta años después, continúa rememorando la amistad y las aventuras de aquel grupo de los “Cuatro mineros”.

Paulo Mendes Campos ya era un viejo conocido de Otto Lara Resende, entre otras cosas, porque juntos iban a un curso de inglés, pero su entrada en la vida literaria se produce tan sólo cuando ingresa en la generación minera de jóvenes escritores. Campos fue, entre otras cosas, reportero, cronista y redactor de publicidad, pero su nombre ingresó en la llamada “Generación del 45”, grupo muy heterogéneo, a través de su creación poética acentuada por un tímido regreso hacia las formas y métricas de corte clásico y “el replanteamiento del concepto de poesía como arte de la palabra”, además del propósito de renovación del lenguaje (BOSI, 1976, p. 492).

Posteriormente, se une al grupo Hélio Pellegrino, que llegaría a ser un psicoanalista de prestigio. Despierto ya su interés por la literatura, Hélio se sumerge en la lectura de Drummond de Andrade y de ahí arrancarán sus primeros versos. A partir de los años 40 es cuando se intensifica la amistad con los otros tres jóvenes del grupo minero (Otto, Paulo Mendes y Sabino, a pesar de que Hélio ya era amigo de Fernando Sabino desde la guardería). Cuando aparece la obra de Sabino, *O encontro marcado*, la crítica identificará al médico Mauro Lombardi con Hélio. Este participa en dos colaboraciones importantes

en el panorama periodístico, la publicación clandestina *Liberdade*, junto a Wilson Figueiredo, Simão Vianna da Cunha Pereira, Otto Lara Resende, Francisco Iglésias y Darci Ribeiro; además de la publicación semanal *Flan* (1953), cuya colaboración le reporta una nueva amistad, la del escritor Nelson Rodrigues.

Así fue como esta relación de cuatro amigos escritores y amantes de las Letras, algunos de ellos de casi toda una vida, formaron uno de los cuartetos literarios más importantes que conoció Brasil. Esta unión se definía por medio de una declaración abierta hacia la Literatura y se manifestaban claramente con una postura política definida: antifascistas. Con este grupo, en fin, Autran Dourado mantuvo contacto gracias a Sábato Magaldi.

Otra figura minera que se destacó también durante este período, y con la cual Autran Dourado estuvo vinculado al trabajar para él, fue el político Juscelino Kubitschek de Oliveira, que ocupó el cargo público de alcalde de Belo Horizonte (Minas Gerais). A este respecto, existe una reciente investigación realizada por Eneida Maria de Souza (2011) en la que se reflexiona sobre la pertinencia de este hábito de contratar a intelectuales para cubrir los puestos de asesoría para cargos políticos: “A legitimação dos discursos artísticos não depende da chancela política, mas torna-se inoperante nesse raciocínio acreditar no papel neutro desempenhado pelo escritor no exercício de um cargo público” (2011, p. 121). No obstante, muchos escritores se dedicaron a estas funciones, como indica Souza a seguir:

Entre os escritores que participaram do projeto modernizador de JK, exercendo a função de funcionários públicos, encontram-se Affonso Ávila, Alphonsus de Guimaraens Filho, Fábio Lucas, Cristiano Martins, Rui Mourão, Autran Dourado, Murilo Rubião, no governo do

Estado; Cyro dos Anjos, Josué Montello, Álvaro Lins, Francisco de Assis Barbosa, Augusto Frederico Schmidt, Antônio Houaiss, Geraldo Carneiro, na presidência. Alguns deles ocuparam cargos nas duas gestões, como é o caso de Autran Dourado, seja como oficial de gabinete no governo de Minas e de secretário de imprensa na presidência. (*Ibid.*, pp. 120-121)

Además de con este cuarteto singular, Autran Dourado mantuvo contacto con intelectuales del tamaño de Jacques do Prado Brandão, poeta; Murilo Eugênio Rubião, escritor; Francisco Iglésias, historiador; y José Jacinto Pereira Veiga, cuentista, que fue más conocido como J. J. Veiga (1915-1999).

Fuera de estos contactos literarios, Dourado formó parte de un grupo cuyo nacimiento se erigió en torno a la fundación de la Revista *Edifício* (1946). A este respecto escribía Souza, en un artículo de investigación sobre esta publicación, que los componentes de la agrupación acabarían siendo (re)conocidos como la “Generación Edifício”, destacándose entre ellos la figura de Autran Dourado:

Entre os figurantes da *Edifício*, Autran Dourado irá se destacar como um dos mais significativos escritores contemporâneos, razão pela qual faço referência à sua atuação como membro do grupo e à sua condição de “quase” biógrafo da geração. Os demais se sobressaíram em vários outros setores, como o jornalismo, o magistério, a crítica teatral, cinematográfica e a psicanálise, sem terem se dedicado integralmente à carreira de escritor. (1988, p. 5)

En el segundo número de la revista *Edifício* se entrevistaba a parte de los integrantes de la misma, muchos de ellos escritores en ciernes. En un tono jovial y relajado, así se registraban las primeras impresiones tras la conversación con el joven escritor brasileño:

É um rapaz de 20 anos; comunista, para grande tristeza de sua família. Vocifera dia e noite contra a burguesia, com um bom humor espantoso. É um dos sujeitos mais líricos da Capital Mineira, procurando ver todo mundo pavlovianamente condicionado pelos reflexos do ouro sonante da classe a que pertence. (*Ibid.*, p. 6)

El periodista Wilson Figueiredo (1924), amigo de Dourado, en unas declaraciones concedidas a la *Associação Brasileira de Imprensa* (ABI)¹⁴, recordaba sus inicios como estudiante y así relataba esta convivencia con el grupo de los jóvenes escritores mineros:

Eu me preparava para o vestibular de Medicina (...). Mas ao chegar à capital mineira, (...) fui morar em pensão de estudante, mudei da água para o vinho (ou do vinho para a água) e me enturmei com o pessoal da literatura. Já eram presenças nos suplementos literários o Hélió (Pellegrino), o Paulo (Mendes Campos), o Fernando Sabino, o Otto Lara Resende, além dos que já estavam federalizados, como Ciro dos Anjos, Emílio Moura, João Dornas, Guilhermino Cesar. (...) E, para encurtar o caminho, fui para a Faculdade de Filosofia fazer o curso de Língua e Literatura Neo-Latina. Carlos Castelo Branco, estudante de Direito e secretário de Redação do *Estado de Minas* (...), apadrinhou meu deslumbramento literário de rapaz vindo do interior. (...) Eu fiquei amigo do Otto Lara Resende, que despontava como escritor e era repórter e redator do *Diário*. (2006, versão digital)

Figueiredo, tras probar nuevas experiencias, acepta otro empleo, lo cual supone un cambio de profesión y de vida:

Depois de quatro anos, aceitei ser um dos secretários da *Folha de Minas* — fundada pelo Affonso Arinos para ser jornal da oposição e, por ironia, acabou nas mãos do governo estadual por tabela. Para evitar a falência fez uma operação financeira com sujeito oculto. A partir daí o jornalismo já era para mim mais que uma profissão para começar. Iria viver dele. (*Ibid.*)

¹⁴ “O jornalista que é a história de um jornal”. 27/10/2006. Versión digital disponible en: [Http://www.abi.org.br/paginaindividual.asp?id=1608](http://www.abi.org.br/paginaindividual.asp?id=1608) (Cfr. Bibliografía digital).

Sobre sus coqueteos con la literatura, Wilson confesaba que siempre deseó dedicarse a la escritura: “Quería ser escritor. Cheguei a fazer poesia. Mas a minha estréia em livro rapidamente se converteu num recuo. Antes que me arrependesse, saí recolhendo os exemplares disponíveis. (...) Nas letras, sou um leitor” (*Ibid.*). A este periodista le dedicó Autran Dourado una de sus obras, que acabó siendo traducida al español en Argentina en la década de los años 70, *As imaginações pecaminosas* (*Las imaginaciones pecaminosas*).

Entender la formación en la vida de un escritor tan prolijo como en el caso de Autran Dourado ha de pasar también, de manera casi inevitable, por revisar las diversas fases en las que su *ars poética* va creciendo, expandiéndose y dialogando con otras producciones. De ahí parte la propuesta de sumergirse, a continuación, en la panorámica de su poética.

Panorámica del *Ars Poética* douradiana

Cuando se aborda la producción literaria de Autran Dourado, sobre todo aquella vinculada con las reflexiones realizadas sobre su “arte de escribir”, o como a él le gusta denominarlo *ars poética*, se ha de tener en cuenta bajo qué parámetros se presenta ante el lector su modo de pensar y de articular estas narraciones ficcionales. Es importante considerar también de qué supuesto teórico se parte al tratar de la poética de un autor:

El objeto de la poética [...] es el *architexto* o, si se prefiere, la architextualidad del texto (es casi lo mismo que suele llamarse “la literariedad de la literatura”), es decir, el conjunto de categorías generales o transcendentales – tipos de discurso, modos de enunciación,

géneros literarios, etc. – del que depende cada texto singular.
(GENETTE, 1989, p. 9)

De entre las obras publicadas hasta la actualidad, la crítica douradiana ha realizado dos propuestas fundamentales. La primera es la que presentó la investigadora brasileña Maria Consuelo Cunha Campos (1978), que fue contestada, años después, por las conclusiones publicadas por el investigador Alfredo Rodrigues Monte (2002) y, en parte, se puede sugerir que superada, pero solo por una cuestión de necesaria actualización e incorporación de la totalidad del *corpus* de la producción que el escritor brasileño publicaría a inicios de los años 80 y siguientes. Si la investigación de Campos describe un “gran panel” de obras literarias, junto a un “pequeño panel” y, como complemento, un corolario de “narrativas aisladas”; la propuesta de Monte, en cambio, remite a una terminología más conceptual y abstracta, empleando solamente la idea condensadora de “macro-narrativa”, con la que pretende ampliar lo propuesto en las investigaciones realizadas en 1978 y acabar así con lo que considera como la exclusión de las dos primeras obras publicadas por Autran Dourado: *Teia* y *Sombra e exílio*.

En este caso, se han considerado como obras de reflexión crítica siete de sus composiciones, que se presentarán de un modo más extenso siguiendo, *a priori*, un criterio cronológico, aunque sin olvidar el papel fundamental que cumple el diálogo interno que se produce entre algunas de ellas. Las obras son las que se enumeran a continuación: *O risco do bordado* (1970), *Uma poética de romance* (1973), *Poética de romance: Matéria de carpintaria* (1976), *Novelário de Donga Novais* (1976), *O meu mestre imaginário* (1982), *Um artista*

aprendiz (1989) y *Breve manual de estilo e romance* (2003; 2009 1ª ed. actualizada por el propio autor), pero se ha observado la necesidad de una subdivisión bipartita en este conjunto, dado el carácter diferencial de la escritura que presentan entre sí algunas de las obras, es decir, en ocasiones Dourado usa un lenguaje más conceptual, cargado de referencias a terceros, como citas de obras o autores, a modo de mosaico y, en cambio, otras veces muestra esas ideas críticas, pero expresadas de un modo esencialmente plástico, puramente ficcional. Por consiguiente, esta propuesta de subdivisión se mostrará en el siguiente cuadro:

<u>Ensayo fantasía¹⁵</u>	<u>Arte poética ficcional</u>
<i>Uma poética de romance</i> (1973)	<i>O risco do bordado</i> (1970)
<i>Poética de romance: Matéria de carpintaria</i> (1976)	<i>Novelário de Donga Novais</i> (1976)
<i>O meu mestre imaginário</i> (1982)	<i>Um artista aprendiz</i> (1989)
<i>Breve manual de estilo e romance</i> (2003, 2009)	-----

Este primer conjunto de su obra seleccionado y presentado aquí, y que se ha denominado como “ensayo fantasía”, constituía en primera instancia una compilación de apuntes y cartas destinadas a amigos, notas que se fueron transformando y evolucionando hasta adquirir un carácter de autonomía en el que, a la manera de lo que ya otros grandes autores del panorama mundial como Miguel de Cervantes en prosa o Lope de Vega en teatro y tantos más, de un modo testimonial escribieron y dejaron para la posteridad sus impresiones,

¹⁵ Definición acuñada por el propio Autran Dourado en *Uma poética de romance* (1973, p. 13).

sus reflexiones, su *ars poética*, lo que constituye un inventario en el que se desnuda la creación, se ve el engranaje que mueve la tramoya del espectáculo, se accede a todo el repertorio de temas, referencias, tópicos y argucias empleadas para atrapar al lector y, a un tiempo, presentando un claro objetivo que se evidencia, se trata de un balance en el que, como afirma el propio Autran Dourado, el creador innova y se renueva (1973, p. 20).

Lo cierto es que todo parece indicar que Dourado está volcado hacia una reflexión en torno a la arquitectura de la novela y eso, en ciertos momentos, se siente y se percibe en la lectura de sus escritos con bastante vigor, lo que también lo vincula con la influencia española, entre otras cosas, mostrando esas ansias de teorizar y reflexionar sobre el quehacer literario, como en su momento lo hicieron Miguel de Cervantes o Lope de Vega, por poner un ejemplo muy claro, en los albores del siglo XVII. Y aunque estos lazos con el universo hispánico parezcan distantes, no lo son tanto, puesto que no se puede olvidar que, tal y como postula la especialista brasileña Regina Dalcastagnè, todos los protagonistas de las novelas brasileñas son herederos de aquellas malogradas hazañas y de la insanidad del más famoso caballero andante creado por Cervantes hace ya más de 400 años (2001, p. 114).

Si se da continuidad al punto de partida de la propuesta hecha para el primer bloque de obras douradianas, compuesto por cuatro volúmenes, la percepción que se tiene es de que, a raíz de este primer conjunto de publicaciones, han ido apareciendo alternadas las del segundo grupo, por lo que es más que probable que los ecos de las reflexiones impresas en el primero se hagan extensivos a las del segundo, y viceversa, como

impregnaciones de un hilo narrativo que no se corta, incluso teniendo en cuenta la idea de que él es un escritor con muchos estilos y con una percepción singular de sí mismo a este respecto: “[N]ão tenho um estilo só, para mim o estilo não é o homem mas o assunto ou matéria” (DOURADO, 2009, p. 48), pero son estilos particulares que, a la fuerza, acaban permeándose. Este planteamiento inicial permite adentrarse en la composición titulada *Uma poética de romance*. La estructura de este texto aparece dividida en nueve apartados, cada uno con un subtítulo indicador del contenido y que, a modo de artículos independientes con un corte crítico-reflexivo, destacan una presencia marcada del lector como instancia bien definida. Este hecho llama bastante la atención, puesto que se delinea con sutileza desde el inicio del texto, ya que el interés primero es dejar constancia de la conciencia puesta en lo que está siendo creado. A partir de ahí, el salto se produce hacia las ideas, *a priori* globalizadas, sobre la pertinencia de un *ars poética* comentada por el propio autor. Continuando con la presentación de su “narrativa en bloques”, el significado que esto posee en la producción douradiana y la flexibilidad de la lectura múltiple desemboca en un ejercicio de escritura consciente, donde se permite el juego estructural (ateniéndose a la forma), pero también se explota el proceso de experimentación a través del verbo (por ejemplo, con el cambio de la tercera persona de singular a la primera o las variaciones en los tiempos), ofreciendo así una visión privilegiada, casi única, de su trabajo de composición, que se erige, en este caso, en torno a dos pilares básicos: el movimiento y el lenguaje. La idea de ficción douradiana comprende la noción fundamental de que: “Sem as coisas e os nomes das coisas, sem os lugares e os nomes dos lugares, sem as pessoas e os nomes das pessoas, é quase impossível haver

ficção” (*Idem*, 1973, p. 34), así como su visión del Barroco, que la califica el escritor como personal, creativa e ideológica: “O barroco para mim não é apenas um conceito histórico, capítulo da história da arte, mas alguma coisa viva e atuante, que me estimula na elaboração da minha própria criação literária” (*Ibid.*, p. 36). Así Autran Dourado expone, entre otras cosas, las ideas sobre la concepción estética barroca que despliega en su producción y que, según diversos investigadores críticos de su obra (PAGNAN, 1997, pp. 65 *et seq.*; FONSECA 2007, pp. 97 *et seq.*, por destacar algunas de las referencias de trabajos contemporáneos), estimulan su composición poético-literaria: “No caso de Autran Dourado, a abstração buscada nos primeiros textos será aprimorada pela escolha da poética barroca, recriada nos romances de maturidade e como resposta estilística às questões do modernismo” (SOUZA, 1988, p. 8).

El estilo, que se podría denominar como un “bien particular” en el arte poética de Dourado, también se muestra con elegancia e ironía, con la paciencia de quien se toma tiempo para analizar la opinión crítica que enjuicia su obra para así transformar defectos en virtudes o lo que para él constituye un estilo propio: “Se há uma história ou fábula subliminar ou subterrânea em meus livros, há neles também uma *ars poetica*, às vezes oculta e disfarçada, às vezes por demais aparente, as minhas ‘dicas’, feito disse...” (DOURADO, 1973, p. 84).

La figura del lector, como se apuntaba con anterioridad, norteadora de esta obra es el *leit motiv* que clausura la misma con el capítulo intitulado: “Um

depoimento pessoal”, en el que se destaca la acción marcada por un tipo de aprendizaje placentero:

Se **aprendi** fazendo romance, vejo que alguma coisa também **aprendi** num trabalho como este (...). **Aprendi**, por exemplo, que se pode ter uma grande alegria em escrever (...). O **prazer** que sentia com os meus livros era quando os dava por concluídos. O **prazer** de ter um objeto pronto e acabado, o **prazer** da completação ou completude. (*Ibid.*, p. 114. Marcas mías)

El escritor, además de incidir en la instancia lectora, lo hace también en la función que, según él, estaría detrás de la lectura: el deleite horaciano o el que constituirá su equivalente, el placer, tal y como su composición va dejando entrever:

Não sei se o **leitor** teve algum **prazer em ler** este trabalho. É capaz de que não, talvez tenha se aborrecido, sobretudo na sua parte mais árida, (...). Acredito mesmo que o **leitor** não tenha tido nenhum **prazer em me acompanhar** nesta trajetória e travessia, numa linguagem meio conceitual de que procurei tirar o sotaque acadêmico o mais que pude, linguagem que não é a minha comum quando escrevo prosa de ficção (...). Se o **leitor** não teve nenhum **prazer em ler** este ensaio, o que acredito, e talvez até esteja dizendo que boa romeria eu teria feito se tivesse me limitado a escrever romances, de minha parte confesso e repito que tive um grande **prazer**, uma enorme alegria em escrevê-lo. (*Ibid.*, pp. 114-115. Marcas mías)

Así pues, cargado de ideas que condensan el cierre de una obra en gran medida conceptual, dentro del conjunto de su creación, Dourado se desdobra entre el sacrificio de la lectura y el de la escritura. Leer como autor supone perder la ingenuidad del lector primario:

Ao invés de me entregar ao poder mágico [da leitura,...], eu ficava o tempo todo observando como ele conduzia a sua narrativa, de que maneira conseguia os seus efeitos, como fabricava as suas imagens. [...] Eu não era mais um leitor, um ser vivo, e sim um escritor, aquele que carrega a morte nas costas. (*Ibid.*, p. 123)

Y tras la lectura transmutada y modificada, se transforma asimismo el ser que se aventura a crear, encontrando otro modo de presentar la función de la escritura:

Quem trilha os caminhos da arte, mesmo as modestas veredas do escritor que vos fala, sabe que se tem de deixar de **emocionar** para que se **emocione** os outros. Que se tem de abrir mão do **sonho** para que os outros **sonhem**. Que se tem de abrir mão da **vida** para que os outros **vivam**. (*Ibid.*, p. 122. Marcas mías)

El siguiente libro de este divisor de aguas es un texto complementario del primero y que, en ocasiones, forma parte del olvido académico. Se trata de una especie de “amplificación” que contiene toda la materia del libro de Dourado de 1973 y, aunque con una adenda en el título principal, ya se puede prever que tendrá una línea continuista en cuanto a contenido y presentación. Dividido en dos grandes partes, este nuevo volumen, intitulado *Poética de romance: Matéria de carpintaria* y que verá la luz tres años más tarde que el anterior, contiene una primera parte titulada: “I Uma poética de romance”, que es el contenido que aparece publicado en el libro de 1973, antecedido, eso sí, esta vez por un prólogo de mayor envergadura, y una segunda parte: “II Matéria de carpintaria” que, originariamente, fue el contenido de unas clases impartidas por el escritor en el curso de posgrado de la Pontificia Universidade Católica de Rio de Janeiro.

Desde las primeras páginas, llama la atención el hecho de que se haga referencia a la mala interpretación realizada de la obra que antecede a esta. El prólogo ya sirve como antesala de esta imagen al ser la carta de presentación que recoge y resume una serie de críticas, de las que no todas han sido malas. Y para aclarar e incidir en el propósito de la primera obra escribirá el autor: “Acredito hoje que *Uma Poética de Romance* cumpriu o seu propósito: provocar, irritar ou estimular as pessoas” (*Idem*, 1976b, p. 1). Lo cual reafirma aquella idea, que se defendía con anterioridad, al respecto de que la obra destaca la importancia de la figura del lector. En el prefacio se vuelve a dividir la voz autorial: “Dou a palavra a meu mestre imaginário” (*Ibid.*, p. 2), que justificará la labor del escritor. Y se concluye con un apelo: “Vamos ver se *Matéria de Carpintaria* desfaz a má impressão do primeiro. Se não entenderem e acharem a emenda pior que o soneto, não faz mal, tenho tempo, espero.” (*Ibid.*).

La primera parte ya ha sido comentada, no difiere de la obra de 1973. Ya la segunda es fruto de las clases magistrales impartidas por Autran Dourado (PUC-RJ) y que tiene como objeto la producción que abarcaría las novelas publicadas entre *Tempo de amar* y *Os sinos da agonia*. En este bloque II, Affonso Romano de Sant’Anna escribe la presentación de la obra, que se complementa con ocho capítulos más y un apéndice (a su vez, subdividido en dos partes: una que aborda la materia prima de la composición de la poética de Dourado y la otra al personaje como metáfora).

La poética en prosa del escritor brasileño se delimita en estas páginas en torno a *Ópera dos mortos* y varios cuentos (“Homem, Cavalo e Praia”,

“Marinha” e “A Glória do Ofício” [1955-57]), antecedentes de *Uma poética de romance* (1973). La idea para el punto de partida es la de la elaboración: “A história se contrói sob o signo da duplicidade, da ambivalencia, dos meios tons e da ambiguidade. Frases precisas mas que se fundem e embaralham.” (*Ibid.*, p. 104). Así va desgranando y analizando primero “A glória do ofício”, por medio de reflexiones que engloban el acto de escribir, las referencias al Renacimiento italiano (sobre todo al escritor italiano Dante), a la poética y retórica de Aristóteles, a las ideas de Platón y a la sátira, para concluir con la idea horaciana de creación: “Poesia pura e narrativa pura. Referência ao mito de que a técnica e o artesanato [sic] (o fazer) prejudicam a criação, matam a inspiração. Como o pensamento, a filosofia, a cultura. O mito brasileiro do escritor ignorante”, este último tan mencionado por Dourado (*Idem*, p. 109). A continuación, la revisión de “As voltas do filho pródigo”, incluido en *O risco do bordado*, donde se aclara el significado de una masiva presencia auditiva, laberíntica, todo ello seleccionado: “a propósito, as palavras mais ‘inocentes’, para o efeito que se quer alcançar, mesmo que o leitor não perceba e apenas sinta” (*Ibid.*, p. 112). A este análisis, le siguen dos capítulos más dedicados a la revisión textual de *Ópera dos mortos* y *A barca dos homens*, para desembocar en una conferencia sobre la obra *Uma vida em segredo*, epígrafe este reconstruido *ipsis litteris* “de memoria”, como reza un tímido aviso bajo el título, sin duda, este anuncio lleva a pensar en otro de los ardides douradianos que no es, en absoluto, gratuito. Este cierre se revela, por lo tanto, como la parte más intimista de la obra. Al final, *Os sinos da agonia*, constituye el estudio más largo incluido en la obra.

El tercer volumen al que se hace referencia en este apartado, *O meu mestre imaginário*, es una obra próxima a lo que representaría la visión de un mosaico compuesto por fragmentos literarios a modo de reflexiones, notas y pensamientos esbozados. Se encuentran en las páginas de este libro dos personajes que entran en escena desde el prefacio: el “Maestro imaginario”, Erasmo Rangel, y el que se desvela como: “Eu, seu discípulo amado, João Evangelista, como gostava de dizer” (*Idem*, 1982, p. 9). Una vez más, el maestro imaginario de la obra de 1973, que reaparece en la de 1976 (b), vuelve a “materializarse” en la prosa de este libro. Así, en el prólogo se explica el origen de esta obra:

Erasmo Rangel, que me solicitou que escrevesse algumas palavras à guisa de prefácio à obra que ora se edita. Pediu-me que organizasse o material que retirou de uma canastra de couro antiga. Canastra que mais parecia caixa de mágico, tantas as coisas que dela tirava. (*Ibid.*, p. 15)

A modo de *captatio benevolentiae* la voz prologal apela al lector: “Não foi fácil a tarefa, acredito que outro possa fazer melhor o trabalho do que eu, que me afundo na sua Babel” (*Ibid.*). Y se concluye este prefacio con un juego de palabras: ordenar-posibilidad-imaginación, en el que se parte de una concreción específica: “ordenar” (lo materialmente posible), lo plausible ofrece un grado máximo de abstracción, hasta alcanzar la “imaginación” (donde todo es abstracto, inconcreto). Se explica en cierto modo la elaboración, para así dejar entrever que está todo hecho de una manera algo arbitraria:

E finalmente, vacilei muito ao **ordenar** os papéis do meu mestre **imaginário**, se é que é **possível** uma **ordem** para a sua **imaginação**.

Toda **ordenação é possível**, como se verá. Preferi não dar nenhuma, a conselho do próprio Erasmo Rangel. (*Ibid.* Marcas mías)

Dado que se sabe que el contenido de la obra se origina a partir de unos “papeles sueltos”, se presentan estos en forma de veintiséis artículos breves cada uno de ellos con un título orientativo, pero sin numeración, que invitan a la reflexión de temas diversos, a una lectura no necesariamente lineal, entre los que se destacan (dado el interés sobre el que versa esta investigación) uno dedicado al poeta español, “Meu bem amado Quevedo” (*Ibid.*, pp. 90-93), y también el que cierra la obra, “Carta a um escritor” (*Ibid.*, pp. 121-122), que está dirigido al propio Autran, detalle este que se va desvelando solo a medida que se avanza en la lectura. Los asuntos abordados en este compendio son muy ricos, partiendo de temas y autores clásicos (griegos y latinos, Homero, Platón, Antígona, el concepto de mito...), pasando por escritores franceses, alemanes y españoles, sin olvidar al italiano Vico. Resulta fácil descubrir muchas referencias en el texto, sin embargo, no resulta tan sencillo desenmarañar la madeja de quien teje la obra. Primero se refiere una conversación sobre la composición literaria, pero que va marcada por la voz narradora principal:

Disse uma vez a Autran Dourado que a sua *Uma Vida em Segredo* era um eco de *Un Coeur Simple*. Esse conto de Flaubert seria uma de suas fontes. Contou-me ele em contrapartida uma história fantástica sobre a escrita em sonho de seu livro sobre a prima Biela. (*Ibid.*, p. 60)

La autorreferencia autoral tan solo aparece, por primera vez, en la mitad de la obra, hecho que se reitera:

Quando o sol aparece finalmente detrás da vidraça, suspiro aliviado, sou o **Erasmus Rangel** outra vez e não os vários outros em que me desdobrei na angústia, todos verdadeiros. (...) Tenho medo de me perder nos caminhos labirínticos por onde vou andando, até que súbito a realidade me desperta dos meus diversos eus devoradores, e eu sou eu, **Erasmus**, de novo. (*Ibid.*, pp. 64-65. Marcas mías)

El cuarto y último volumen de este apartado, *Breve manual de estilo e romance* es, conforme anuncia su título, un compendio resumido de diez capítulos y un apéndice, que repasa algunas cuestiones literarias que inquietan al autor y que, a un tiempo, como lo define él, constituye un “libro híbrido” al que podría haber bautizado, si estuviera en la época de la caballería andante, como manual de servicio o arte de cabalgar cualquier silla (*Idem*, 2009, p. 7). Publicado por primera vez en 2003, la entrega de 2009 casi no presenta modificaciones. No obstante, se explicará en el interior de la obra que esta posee una doble vertiente: en ella se conjugan un “manual de servicio” y también unas “memorias de aprendizaje” en un contexto de absoluta simplicidad (*Ibid.*, p. 9). Sus reflexiones iniciales se producen en torno a las nociones de género y Literatura y, mediante el empleo de la técnica del secreto revelado, afirma que conoció a un poeta que le enseñó esta máxima: “Uma poesia só é boa quando se aproxima da grande prosa e uma prosa só é boa quando se aproxima da grande poesia” (*Ibid.*). Por lo tanto, el autor recordándose a sí mismo escribe: “[J]á disse uma vez que literatura é feita por quem gosta de literatura para quem gosta de literatura” (*Ibid.*, p. 10). Dos características que se enfatizan a seguir son la pureza y la simplicidad, donde para explicarlas acaba refiriéndose a una de las novelas douradianas: “Eu levei muitos anos para aprender verdades elementares, e ser simples é a mais difícil

das tarefas (...). Se estiver interessado pelo assunto simplicidade, leia por favor a minha novela *Uma vida em segredo*” (*Ibid.*, p. 12).

Cuando en la obra se filosofa sobre qué se debe leer, se comienza dando un consejo a modo de buen maestro, y aunque el aburrimiento no sea un criterio estético, que se lea solo por una cuestión de placer (*Ibid.*, p. 45). Así explica que, por mediación de algún amigo con buen gusto o al cual se admire, se pueden descubrir lecturas de escritores muy interesantes: “Foi assim que vim ler, pela primeira vez, aos quatorze anos, o *Dom Quixote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes, numa tradução portuguesa que na época me pareceu boa; depois, é ao próprio original castelhano que tenho voltado” (*Ibid.*, p. 46). Tal fue su descubrimiento de la novela española, pero su conocimiento y gusto va mucho más allá, por lo que prosigue: “Se você se cansar de ler sempre e continuamente o *Quixote*, leia outro livro, *Novelas exemplares*... do mesmo Cervantes, é o que me aconselha o meu mestre imaginário” (*Ibid.*). Sobre los clásicos, como el caso del escritor español Cervantes, explica que: “são os escritores que permaneceram e que durarão, y cuja leitura deve ser sempre recomendada aos neófitos. São com eles que realmente aprendemos como escrever” (*Ibid.*).

Por otro lado, las tres obras restantes clasificadas como “arte poética ficcional”: *O risco do bordado* (1970), *Novelário de Donga Novais* (1976) y *Um artista aprendiz* (1989) también merecen una breve presentación y repaso, puesto que constituyen un complemento a las anteriores.

O risco do bordado es una narrativa en bloques de la que se extraen valiosas reflexiones sobre el ejercicio de la escritura y el empleo de un tipo de lenguaje arcaico. En esta obra se narran las memorias del niño João de Fonseca Nogueira y de su familia de origen minero. Por medio de esos recuerdos, que se presentan en forma de fragmentos y que se estructuran en capítulos, se van repasando algunos de los momentos de la infancia del personaje principal.

El *Novelário de Donga Novais* narra la historia del señor Donga Novais, un anciano que vive al pie de la ventana, siempre con alguno de sus proverbios listo para ejemplificar cualquier hecho, y que jamás duerme. Este personaje narra todo lo que sucede en Duas Pontes, puesto que a modo de oráculo griego, es la máxima autoridad que todo lo sabe y representa la cultura oral. Como contrapartida, João da Fonseca Nogueira es la autoridad letrada. A través de estas voces, se cuenta la historia de Lelena y Lalau, novios y más tarde esposos. Lelena es una mujer de una belleza abrumadora, lo cual no deja indiferente a nadie en el pueblo de Duas Pontes, incluyendo al señor Donga, hecho que altera y provoca a Lalau. La llama se enciende peligrosamente cuando Lelena va, provocadora e insinuante, hasta la zapatería del personaje italiano Giuseppe Fuoco y este le propone que se fuguen juntos.

En *Um artista aprendiz*¹⁶ la acción está protagonizada por el joven João de Fonseca Nogueira, que sale de Duas Pontes hacia la ciudad de Belo

¹⁶ “Belo Horizonte apenas atua como cenário do romance *Um artista aprendiz*, em que se narra a história dessa geração [Edifício], acentuando a formação intelectual da personagem João Nogueira. E de que maneira o faz? Mudando os nomes dos colegas, dos amigos, da revista *Edifício*, com o intuito de dramatizar a experiência. Qual seria, portanto, a intenção de se fazer memória com a caricatura de seus personagens, à maneira de outro mineiro que o antecedeu no gênero, Fernando Sabino, em *O encontro marcado*? A técnica utilizada por Autran Dourado

Horizonte, a la par que se realiza un viaje inverso, de regresión, a los años del internado y rememorando cómo llega la literatura a su vida. Además de las experiencias con los personajes femeninos, el personaje del escritor Sílvio de Sousa evoca la figura del escritor brasileño Godofredo Rangel. Entre otros personajes de ficción, se habla de artistas “reales” que permean esta narrativa tan de corte douradiano, tales como Francisco Iglésias, Wilson de Figueiredo o Hélio Peregrino, entre otros. *Um artista aprendiz* deja entrever la importancia que el escritor le otorga a la estructuración previa de la novela y a una presencia autoral, aunque invisible. Explica Souza al respecto de esta obra que: “reconstruí, ficcionalmente, a sua geração e a formação do escritor João Nogueira, alter-ego de Autran Dourado” (SOUZA, 1988, p. 6).

Como se puede percibir, dado el conjunto de esta poética douradiana tan extensa, se produce un incipiente y creciente diálogo, explícito e implícito, entre la producción de Autran Dourado y el “quijotismo” o “cervantismo”, puesto que no se limita el conocimiento que el escritor minero posee tan solo al *Quijote* sino que es mucho más amplio, como lo demuestran sus referencias preeminentes al escritor español, a sus técnicas y a otras de sus obras, que aparecen diseminadas por sus composiciones. El interés, por lo tanto, consiste en conectar esas inquietudes y manifiestas preocupaciones por el ejercicio de la escritura, así como de la elaboración cervantina, junto con influencias declaradas y esas no tan declaradas, pero implícitas, con el contexto de la Literatura Brasileña y descubrir qué es fundamental para un crítico no dejarse

coloca em xeque o gênero memorialístico, pela intenção deliberada de maquiar os fatos e de construir personagens com base nas pessoas existentes” (SOUZA, 1988, p. 7).

“olvidado” en el cajón de la memoria, con el fin de no menospreciar la posición que este escritor ha alcanzado como “artesano” de la palabra.

El conjunto de la ficción literaria douradiana

“A Literatura é uma arte antiga de velha.

Os temas variam muito pouco,

o que muda é a expressão,

os estilos de época”

A. D.

Sobre la restante producción literaria de Autran Dourado, tanto la ficcional como la autobiográfica, se puede afirmar que se compone de un vastísimo número de creaciones y, dada su prolija actividad, es menester para cualquier crítico interesado el estar revisándola continuamente, puesto que regresar una y otra vez a sus textos permite múltiples lecturas, además de nuevos (y venturosos) descubrimientos. En este apartado, se propone una presentación de las obras que no han entrado en la clasificación del epígrafe anterior, con el fin de completar una visión global del conjunto de su obra.

El texto que inaugura su carrera se encuentra registrado como un cuento que aparece en la Revista *Alterosa* en 1943, fruto de una mención honorífica del concurso que organiza esta publicación, y que se titula: “O canivete de cabo de madrepérola”. Las dos obras que le siguen a esta primera incursión en el universo de la creación, poseen ya una mayor presencia en el panorama literario al constituir un punto de partida más estable, por aparecer en formato

de libro. Una de ellas se publica en 1947 bajo el título de *Teia* (editada por “Edifício”, que fue la cooperativa formada por los jóvenes escritores mineros de la revista que llevaba el mismo nombre y de la cual Autran Dourado también formó parte). En esta incursión inicial, el escritor presenta a un joven pobre, huérfano y que vive en una pensión, rodeado por tres figuras femeninas, una señora que lo controla y dos jóvenes que cumplen papeles diversos, la que lo ama y la que le despierta un sentimiento de pena. La segunda de las obras referidas es *Sombra e exílio*, de 1950, que constituyó una de las primeras diatribas de Dourado, puesto que distinguir entre novela y romance es otra historia intrincada¹⁷. Ambas composiciones acabarían juntándose en un único volumen que apareció con posterioridad bajo el título de *Novelas de aprendizado*, en 1980, y cuyo prólogo está constituido por una conferencia¹⁸ proferida por el propio autor un año antes. En esta introducción a su obra se pueden encontrar ya importantes reflexiones acerca de su labor como escritor: “Não me considero um homem de letras mas um simples construtor de narrativas” (DOURADO, 1980, p. 7).

En el año 1952 se estrena con una novela que presenta como gran novedad los primeros indicios de su “escritura en bloques”, marcas iniciales de las lecturas cervantinas (sobre todo del *Quijote* y de las *Novelas Ejemplares*), se trata de *Tempo de amar*. En este libro, despuntan los recuerdos de infancia de Ismael, el joven protagonista, cuya vida roza lo idílico hasta que su hermana Ursulina, de 9 años de edad, muere ahogada frente a él sin que este lograra reaccionar, por lo que con ella se muere también parte de sí mismo. La historia

¹⁷ Cfr. DOURADO, 1980, pp. 12-13.

¹⁸ Conferencia realizada el 29 de marzo de 1979 en la Biblioteca Mário de Andrade, sita en São Paulo, con motivo de la “Semana do Escritor Brasileiro”.

se desarrolla en Cercado Velho, localidad del interior de Minas Gerais. Ismael trabaja en la notaría del señor Tinoco, pero vive sin ilusión. Sale a escondidas con Paula, hija de una ex-prostituta de la ciudad, y no sabe quién es su padre. Paula sólo sueña con escaparse con Ismael, sueño que se rompe cuando pierde la virginidad con este. Según el propio autor, es en esta novela donde inicia sus pruebas, con el fin de ejercitar su capacidad de escritor.

A estas composiciones, y aún en la década de los años 50, le siguen dos antologías más, breves también, que se titulan: *Três histórias na praia* (1955) y *Nove histórias em grupos de três* (1957), y que posteriormente serían agrupadas en la obra intitulada *Solidão solitude* (1972), completándose con un bloque de tres cuentos más titulado: “Três histórias na solidão”. Se trata de doce cuentos que sintetizan, de cierta manera, los problemas existenciales derivados de la soledad.

A comienzos de los años 60 publica *A barca dos homens* (1961) la primera de sus novelas que comenzó a traducirse a diversos idiomas (español, alemán y francés). Se trata de una ficción ambientada en una isla imaginaria cuyo narrador es un disminuido psíquico llamado Fortunato. Este decide robar un arma y desaparece con ella. A partir de ahí, nada es lo que parece y la abstracción de la historia se sublima, ofreciendo diversos puntos de vista que partirán de algunos de los protagonistas de la historia.

La novela *Uma vida em segredo* (1964), que fue adaptada con posterioridad al cine, es una apuesta que conduce al lector hacia un universo simple e intimista. Narra la historia de una joven que, tras la muerte de su

padre, abandona la localidad donde vive para irse a la casa de unos parientes en la ciudad.

Ópera dos mortos (1967) se perfila como la primera entrega de la saga familiar de los Honório Cota, donde se cuenta la historia de la última representante viva, Rosalina, y en la que se manifiesta el amor por el gran caserón familiar en franca decadencia, en el que (sobre)vive el personaje femenino llevando una vida cargada de frustración y represión, que desemboca en la relación, entre desiguales, con José Feliciano, y cuyo fruto de las relaciones mantenidas fallece al nacer, desencadenando la locura en la última portavoz de la familia Honório Cota.

Os sinos da agonia (1974) es una novela en la que se recrea el fundamento de la tragedia de Eurípides que narra el mito de Fedra, pero que se basa en la versión adaptada por Racine, aunque aquí esté ambientada en la Minas Gerais del siglo XVIII (Brasil). Un clan familiar de terratenientes, el de los Galvão, vive una serie de calamidades que van generando el caldo de cultivo que tiene como base la tragedia. João Diogo se casa con Ana Jacinta, que fallece dejándolo solo con su hijo Gaspar. João quiere casarse otra vez y se interesa por Mariana, una joven perteneciente a la nobleza, aunque sin posibilidades económicas. Malvina, hermana de Mariana, al enterarse de la noticia se interesa por João y acaba conquistándolo. Mariana acaba en un convento y su hermana se casa con João, pero en realidad Malvina acaba enamorándose del hijo de su marido y hará de todo para conseguir el amor de Gaspar, pero este, a su vez, está enamorado de Ana. Entonces Malvina urde un plan para deshacerse del marido y del asesino de este, Januário, aunque no

cuenta con que el hijo político de su marido no corresponde a su amor, por lo que acaba enloqueciendo y se suicida, no sin antes implicar a Gaspar.

Armas & corações (1978) es una antología de cuentos que, junto a *As imaginações pecaminosas* (1981) constituyen también un conjunto de historias breves variadas.

A serviço del-Rei (1984) es una de las primeras novelas calificada por la crítica literaria como “autobiográfica”, y en la que se recrea un espacio ficcional, como ya había sido creado anteriormente en *A barca dos homens*. El protagonista, el joven escritor João da Fonseca Nogueira, protagonista ya conocido para el lector douradiano, trabaja como asesor de prensa y redactor de discursos para un político corrupto, el senador Saturniano de Brito. El senador acaba conquistando la presidencia, pero entonces es cuando João comienza a observar cómo se sumergen en un mundo de poder e intereses para desarmar golpes de estado y otras maniobras militares que ponen en peligro el cargo de Brito. A la par, João mantiene relaciones sexuales con la amante de Saturnino, que a su vez es mujer de un amigo y aliado político de este. A esta mujer la usan y luego la descartan sin más. Saturniano se asemeja a un Napoléon y João a un escudero o un barón. Como conclusión, la obra ofrece una visión del poder teñida de locura y muerte, próxima a un diálogo con los dioses pertenecientes al clasicismo griego.

Lucas Procópio (1985) es la continuación de la saga iniciada en la novela douradiana de 1967. Esta vez se cuenta la historia de Lucas Procópio, que enloquece leyendo poesía y sale por tierras brasileñas en busca de

restaurar una época pasada, gloriosa y áurea, rememorando el esplendor de la Minas Gerais del siglo XVIII.

Violetas e caracóis (1987) es la cuarta antología de historias breves, si se toma como punto de partida *Solidão Solitude*. En esta nueva entrega se destaca el cuento: “Os mínimos carapinas do nada” cuyas ideas sobre el escritor como “artesano” se articulan en otras de las obras douradianas (recuérdese, por citar un ejemplo, “A Glória do Ofício”).

Monte da alegria (1990) constituye una novela que aborda la relación delicada y estrecha entre la religión y el fanatismo, con tintes también de locura. Se narra la historia de ‘Francisco de Nossa Senhora’, ermitaño que, en compañía de las gemelas Marta y María (hermanas que recuerdan con viveza a las del Evangelio), peregrina por el estado de Minas Gerais (siglo XIX) para recoger fondos, con el objetivo de levantar una ermita en lo alto de un monte. Conocen al mayor Feliciano Gonçalves que les cede un terreno (Monte de la Alegría), dinero para levantar la ermita y mano de obra esclava. Francisco empieza a obrar “milagros” y es de ahí de donde surge toda esta regalía. Cura a la hija de Feliciano, Ana, y otros hechos milagrosos se suceden, pero cuando todo parece que va bien, se cae el “velo” que lleva el lector en los ojos y las verdaderas identidades de todos los personajes se muestran: Francisco se acostaba con todas las esclavas de su padre, era alcohólico y derrochador, además de mantener una relación incestuosa con su propia hermana. Se echa a los caminos cuando está al borde de la locura y ya ha arruinado a su familia; Marta y María eran prostitutas hasta que se cruzaron con Francisco y deciden seguirlo. Francisco se flagela para resistir las tentaciones de violentar a María.

La Iglesia Católica, al enterarse de este fenómeno de masas en el que se convierte Francisco y la construcción de la ermita, entra en acción, pretende acabar con este surgimiento espontáneo de milagros, enviando un ejército para enfrentarse a Francisco y a todos sus fieles en una batalla campal en el Monte de la Alegría.

Um cavalheiro de antigamente (1992) es la obra que culmina la trilogía de la historia de la saga familiar de los Honório Cota. Aquí el personaje de Lucas Procópio muere e Isaltina, su esposa, rehace su vida casándose de nuevo con el abogado Sílvio Mercadante; aunque los fantasmas del pasado vuelven a asolar sus vidas, la sombra de la locura y la obsesión por una historia de honra proveniente del pasado (la “amistad” que hubo entre Isaltina y el cura Agostinho) estará presente hasta el final de la novela, en el que João Capistrano “lavará la honra” con el derramamiento de sangre.

Del año 1994 es una novela titulada *Ópera dos fantoches*, que Autran Dourado le dedica a su amiga española, la escritora y representante de artistas, Carmen Balcells.¹⁹ En esta obra se rescata a Ismael ya en edad madura (que fue el protagonista de *Tempo de amar*) relatando su vida al escritor João da Fonseca Nogueira, alguien que tampoco es desconocido para el lector douradiano. Ismael, con dificultad para decidirse, se debate entre el amor de Paula y una pasión secreta que descubre en Tarsila, por lo que así se configura el triángulo amoroso del romance. Ismael y João se encuentran en Duas Pontes, en un burdel, donde Ismael le relata su historia, que se inicia allá

¹⁹ Esta mujer revolucionó el universo de los derechos editoriales y este fue el motivo por el que muchos escritores la valoraron sobremanera. Fue representante, entre grandes escritores de renombre, de seis Premios Nobel de Literatura.

por 1920 en la “Fazenda dos Marmotes”, en el pueblo Cercado Velho, donde es recordada su infancia y, sobre todo, su familia tan marcante.

En 1995 se publica *Vida, paixão e morte do herói*, historia breve y catalogada como infanto-juvenil, pero que bebe de algunas fuentes clásicas, como del mismo Cervantes, por ejemplo, al identificarse los propios protagonistas con Don Quijote y Sancho Panza, amén de la mención de la sin par Dulcinea o las referencias a la lectura, el conocimiento de los libros de caballería y el papel del “héroe” en una historia presentada por medio de la parodia y de la ironía, como muestra el siguiente fragmento:

Francisco nada sabia dessas histórias de cavalaria e de cavaleiros andantes, não possuía vocação e pureza do nosso herói. Ele tinha o bom senso de um Sancho Pança, os pés fincados na terra, nada de vocação de pureza eterna do seu amo, o famoso Fidalgo Dom Quixote de la Mancha. Com este se aparentava o nosso Oriosvaldino, que teria na sua vida um momento de grandeza infinita, só comparável ao heroísmo do famoso fidalgo manchego. Miguel de Cervantes só conta a devoção do herói à casta, fina, pura e nobre Dulcinéia, que ele imaginava ver na grossa e vulgar camponesa Aldonza Lourenço, não diz se o fidalgo era virgem. Nada demais não conhecer mulher na sua idade. O incompreensível para Francisco foi ele ter se mantido casto durante toda a vida. (*Idem*, 1995b, p. 56)

Se narra en esta obra, de la extensión de un cuento, el nacimiento y crecimiento hasta su muerte, de Oriosvaldino, un niño *a priori* como cualquier otro, pero que acaba teniendo una ascensión casi tan rápida como el final trágico que representa, muriendo por sus ideales, volviéndose así un héroe por el simple hecho de morir, un héroe forjado “por accidente”. Esta composición, no teniendo grandes elementos estructurales o lingüísticos que la catapulten entre las de primera línea, constituye, sin embargo, un documento que deja al

descubierto con mayor claridad las teorías – llevadas a la práctica – del ejercicio de reescritura de un autor crítico como es Autran Dourado.

De 1997 es la obra *Confissões de Narciso* que presenta a un Don Juan decadente llamado dr. Tomás de Sousa Albuquerque. Se trata de un abogado modesto, del pueblo de Duas Pontes, que a través de unas anotaciones en forma de diarios (algunas en verso y otras en prosa) e intituladas por el susodicho como “Confissões de Narciso”, acaba generando su propia historia como personaje muerto desde el comienzo. Su mujer, Doña Sofía, encuentra las notas y se las entrega al escritor João da Fonseca Nogueira para que haga con ellas lo que considere oportuno, entre otras ideas, estaría el publicarlas. Entre alguno de los tópicos clásicos, aparece el motivo del catálogo de mujeres relacionado con el mito de Don Juan.

Ese mismo año se publica también la antología titulada: *Os melhores contos de Autran Dourado*, realizada por el crítico João Luiz Lafetá, que prologa la selección. Aquí aparecen diez cuentos, entre los que se destacan “Os mínimos carapinas do nada” o “A Glória do Ofício” que, entre otros y como ya ha sido destacado, contienen importantes reflexiones sobre la labor del “escritor como artesano” y el empleo de la lengua.

Poco después de la publicación de estas obras surgen dos más, *Gaiola aberta* (2000), también catalogada como autobiográfica, y otra compilación de ficción del escritor minero, la última antología impresa en vida: *O senhor das horas* (2006) que contiene varias historias, algunas de ellas ambientadas en el siglo XX, pero una vez más en la ciudad ficticia de Duas Pontes, ubicada en un hipotético interior de Minas Gerais. Está compuesta por el cuento homónimo “O

senhor das horas” y por cinco relatos breves: “Memórias de um Chevrolet”, “Morte gloriosa”, “Uma anedota de velório”, “José Balsemão” y “O herói de Duas Pontes”. A este último título se le prestará especial atención en el capítulo dedicado a la reescritura douradiana partiendo del modelo de reescritura cervantina.

A esta altura, y tras el breve recorrido por su producción, ya se puede afirmar de Autran Dourado que se trata de un escritor de renombre, no sólo por los premios nacionales e internacionales recibidos, sino también por el eco del conjunto de su obra y la gran repercusión que esta ha suscitado en el universo académico y literario, máxime dado su peculiar estilo de escritura que, a modo de una gran tela de araña que no para de tejerse y de enmarañarse, ha impregnado su producción. Cabe añadir además que una parte de su obra ya ha sido traducida al alemán, francés, noruego, español e inglés. Recientemente, una nueva reimpresión de *Las imaginaciones pecaminosas* aparecía en Argentina, 2010, realizada por la editorial Emecé. Añádanse a esto las casi 90 investigaciones de nivel universitario realizadas y defendidas en Brasil y en diversos países del mundo sobre su producción literaria, que se han inventariado también aquí²⁰, algunas de las cuales se han transformado a su vez en libros de divulgación y fortuna crítica, por lo que no cabe duda de que posee un *ars poética* de suma importancia y que debe ser abordada con gran respeto y cuidado.

²⁰ Vide Anexo 2, volumen 2.

2. Miguel de Cervantes: Escritor y crítico

Cuando se observa la obra de Miguel de Cervantes desde cierta distancia, esa misma que permite reflexionar sobre su ejercicio de escritor tanto como sobre el deleite que sus escritos producen al ser leídos, se puede deparar cualquier lector ante el mismo Cervantes que, en el siglo XX, el cervantista Riley calificaba como “escritor crítico”, entendiendo este apelativo como una atribución hacia uno de los autores que más ha experimentado con las formas literarias existentes en su época (1998, p. CXXIX). Claro está que, al reflexionar sobre crítica literaria, asoma al pensamiento del lector toda una retahíla de palabrerías complejas e ininteligibles emitidas por los denominados como “arquitectos de corrientes de opinión”²¹, que no son otros que los críticos literarios. Bobes Naves afirma que: “la crítica conduce a la jerarquización del saber; no a su negación” (2012, p. 46), y que el efecto inmediato de esta sobre el escritor también sugiere:

la idea de que cada hombre alcance, por su propia experiencia y mediante una crítica personal, el conocimiento y pueda tener la misma autoridad que otros, el que se puedan ver las cosas desde ángulos y de modos distintos, deriva hacia el perspectivismo, es decir, lleva a admitir que el conocimiento puede presentarse de formas diferentes. (*Ibid.*, p. 46)

El crítico, por lo tanto, no pretende explicar ni inventar el artificio que el escritor presenta en su obra, ya que el texto posee la característica universal de unicidad, aunque con ello intente delimitar en ciertas ocasiones lo que es o no literatura y que para tal tarea no dude en sumergirse en las aguas

²¹Término acuñado por MAUD, Mónica. Citado en el artículo: “La crítica literaria”. Cfr. bibliografía digital.

turbulentas de los significados ocultos a simple vista o de los dobles sentidos textuales, para así empaparse con la verdadera esencia o la naturaleza de la palabra. No obstante, habrá que navegar hasta Horacio y revisar los términos de lo que acuñó como *Arte Poética*, para así proseguir en las aguas de Aristóteles y de su *Poética*, aunque sin olvidar los múltiples tratados clásicos que sembraron el siglo XVI español, en los que se (re)aprende entre sus teorías a rescatar muchas de las señales, esas mismas que los escritores alzan en sus composiciones y que, entre enmarañadas ideas, suelen entretejerlas a *posteriori* los críticos.

Como explica Mónica Maud²², el escritor se siente como si estuviera siendo despojado de su manto real al ser sometido a un tipo de crítica que no reconozca su trabajo y con esta metáfora tal vez se requiera el gesto que evidencie que, tras el brillo de sus palabras, existen también el polvo y el sudor, fruto de un trabajo artesanal. No obstante, Maud recuerda que el texto no ha de ser explicado sin más y sí “descubierto”, como un diamante que está bajo el carbón. Así pues, tanto la escritura como la crítica han de caminar de manos dadas para que ambas crezcan de manera saludable en beneficio del lector, se trata de esa necesidad de materia prima y de un artífice que logre hacerla más accesible a todos. La crítica literaria ha de mantener en jaque al lector en su ejercicio pleno de lectura y no debiera, en modo alguno, ser la creadora del gusto literario, pero sí constituir la herramienta que promueva el acercamiento a la obra literaria.

²² Escritora argentina y profesora de Literatura española y de Lengua española y Latina.

Cervantes fue, por lo tanto, en su época un “escritor-crítico” que aunó características únicas, opinión que aquí se secunda aunque pueda suponerse que no se reafirma nada nuevo, pero sí necesario, puesto que era un tipo de creador que se preocupaba con el fenómeno literario en sí, puesto que a pesar de que Cervantes no ha dejado escrito un tratado en el sentido pleno de la palabra, el autor supo plasmar con maestría y de un modo indirecto sus ideas sobre teoría y crítica literaria en muchas de sus producciones, como por ejemplo en el *Quijote*, aunque en general se encuentran vestigios importantes en la mayoría de los prólogos que presentan sus obras. Una de las principales diferencias, con respecto a muchos de los autores de su época, es el hecho de que el escritor español logró incluir comentarios sobre la propia obra que escribía para, de ese modo, inserirlos en la trama, o sea, que llegó a experimentar realizando ejercicios de lo que hoy se denominaría como metanarración. Esta labor acaba constituyendo una prolongación casi natural de la autocrítica como base argumental de su prosa de ficción.

El prólogo como género literario

No fue un hecho casual que Cervantes dejara plasmadas diversas ideas en sus prólogos. El prólogo tuvo sus orígenes en la antigua Grecia y se fortaleció en Roma, vía de entrada en las literaturas medievales del continente europeo. En España parece que se fue afianzando y, según datos de Porqueras Mayo, “Cervantes lo encuentra en su momento álgido y lo despliega con todas sus rugosidades y recovecos insospechados” (2003, p. 47). Los filósofos reflexionan sobre el ejercicio de la escritura incorporando al binomio

“precepto (norma) + escritura” un factor desconocido por los preceptistas de la época: el público lector. Este nuevo elemento ya lo agregaba Aristóteles en su *Poética*, sobre todo cuando explicaba qué condiciones ha de presentar un argumento trágico para que sea “bueno” y deja constancia del siguiente modo:

En segundo lugar está la estructuración [...] parece que es la primera por ser la debilidad del público, pues los poetas, al componer, se ciñen al gusto de los espectadores. Sin embargo, este placer no se desprende de la tragedia, sino que es característico de la comedia. (ARISTÓTELES, 2004, pp. 66-67)

De ahí que, en ocasiones, los poetas, según la denominación aristotélica, se hayan visto obligados a avanzar y a dejar atrás ambos elementos del binomio, con el fin de conformar una nueva combinación incorporando y dando mayor protagonismo a ese tercer elemento que se destaca como importante: el público, el espectador o el lector. Esta idea la refrenda Porqueras Mayo cuando afirma que: “Los preceptistas escriben para los *autores*. Los autores escriben para los *lectores* (...). Los autores tienen experiencia. (...) Sus ideas teóricas [son] a menudo más vitales, originales (...) [e] importantes que las de los preceptistas” (2003, p. 31 *et seq.*). Por lo tanto, toda la preceptiva en torno a este tipo de manifestación artística, prosigue Porqueras Mayo, se va creando a medida que el texto literario evoluciona puesto que, en ocasiones, durante el Siglo de Oro español el prólogo llega a poseer cierta “independencia artística” con respecto a la misma obra. La creación del prólogo está pensada para que este sea un espacio en el que el autor: “justificará o explicará las innovaciones o particulares heterodoxias que surgen, irrestañables, de su pluma” (*Ibid.*).

De este modo, el prólogo acaba siendo un texto permeable debido a la variedad de géneros a los que acompaña y más específicamente porque “es el sucedáneo del género del ensayo, todavía incipiente en la literatura de aquellos siglos, aficionados a utilizar epístolas, misceláneas, tratados” (*Ibid.*, p. 41). Epístolas como las que se presentan en la estructura de la *Philosophía antigua poética* de López Pinciano, misceláneas como las que recogen Fray Antonio de Guevara o Luís Zapata y tratados como los de Aristóteles u Horacio, por citar algunos de los textos destacados en este período áureo.

La gran mayoría de los prólogos importantes españoles surgen durante [la Edad de Oro] (...) que fecunda definitivamente un género literario que estaba esperando, desde la remota antigüedad grecolatina, funcionar dentro de su período estilístico por antonomasia. (*Ibid.*, p. 42)

Por ejemplo, autores tan representativos y paradigmáticos como Cervantes o Lope de Vega, escriben sus prólogos inscritos en esta época, en la que este tipo de paratextos poseen una gran importancia por ser considerados de gran belleza literaria, es decir, están cargados de ornatos, además de erigirse como las fórmulas artísticas del momento.

Prólogos representativos del Siglo de Oro español

No se puede pasar por alto que este tipo de producción textual, que aparece inserta en las obras literarias durante la época dorada del siglo XVI español, tuvo una gran difusión. Se trata de escritos prologales que aparecen cargados con importantes valores teóricos:

Los grandes escritores españoles [en este caso interesa, sobre todo, la figura de Cervantes] se han preocupado por cuestiones teóricas y han intentado una síntesis difícil entre lo que teóricamente decidieron hacer, y después, arrastrados por las secretas leyes de la creación, han hecho. De aquí que sus prólogos se hallen repletos de teorías a las que, a veces, no se sujetan en la práctica. (...) Los autores han querido hacer algo de acuerdo con unos principios teóricos aprendidos en los libros. Después, su genialidad creadora los ha llevado quizá por otros caminos, y al escribir sus prólogos, siempre *a posteriori* (...) han intentado la síntesis, difícil, de conciliar lo que en un inicio *quisieron* hacer, y, más tarde, en realidad, espontáneamente, han hecho. (*Ibid.*, p. 31)

Véase, a modo de ejemplo, la importancia y la riqueza que atesoraban estos preámbulos, mediante la revisión de estos prólogos representativos del período áureo español, como fueron los que antecedieron las obras de *Amadís de Gaula*, *Lazarillo de Tormes* y el *Quijote* apócrifo de Avellaneda.

En el preámbulo del *Amadís de Gaula*, obra refundida por Garci Rodríguez de Montalvo, y siguiendo la edición revisada y comentada por Francisco Rico, ya se alerta al lector, desde las primeras líneas, sobre las diferencias establecidas por los llamados “sabios antiguos”, considerados como autoridades, acerca de la veracidad de los acontecimientos que van a ser narrados y cómo los antiguos, mediante un método de “amplificación” (BOGNOLO²³, 1996, p. 275), o suma de hechos sucedidos, a esta verdad le añadían otras mayores que engrandecían a sus héroes.²⁴ Y aquellos que van a

²³ Se ha usado la versión *on-line*. Cfr. bibliografía digital.

²⁴ “Considerando los sabios antiguos los grandes hechos de las armas en scripto dejaron cuán breve fue aquello que en efecto de verdad en ellas pasó, así como las batallas de nuestro tiempo que por nos fueron vistas nos dieron clara esperiencia y noticia, quisieron sobre algún cimiento de verdad componer tales y tan estrañas hazañas, con que no solamente pensaron dejar en perpetua memoria a los que aficionados fueron, mas aquellos por quien leídas fuesen en grande admiración, como por las antiguas historias de los griegos y troyanos y otros que batallaron paresce por scripto” (RODRÍGUEZ DE MONTALVO, 1989, p. 51).

dar testimonio de los acontecimientos son elevados a la altura de los hechos narrados, citando la autoridad del historiador.²⁵

Con otro ejemplo, aunque esta vez referido a los sucesos de C. Muncio recogidos en la obra de Tito Livio, se explica el método de elogiar hazañas apelando a la fuerza del corazón, más que al engañoso resultado de la fuerza bruta, por muy extraño que esto le resulte al lector: “Otra manera de más conveniente crédito tuvo en la su historia aquel grande historiador para ensalzar la honra y fama de los sus romanos, que apartándolos de las fuerzas corporales les llegó al ardimiento y esfuerzo del corazón” (RODRÍGUEZ DE MONTALVO, 1989, p. 52). Así se da paso a la enumeración de héroes clásicos que se han forjado un nombre en función de su fuerza corporal o de hechos maravillosos, pero que están anclados a la verdad por su origen histórico (o sea, no se duda de la existencia de Troya o de Jerusalén).²⁶

El prólogo, entonces, también da cabida a que se sepa sobre aquellos autores que escriben historias fingidas que son dignas de admiración, que se alejan del principio de verosimilitud y que, por consiguiente, no deben ser consideradas como “crónicas” y sí como embustes:

²⁵ Se trata del romano Cayo Salustio, que describió como nadie algunos momentos importantes de la historia romana: “Assí lo dice Salustio, que tanto los hechos de los de Atenas fueron grandes, quanto los sus scriptores los quisieron crescer y ensalzar” (*Ibid.*). “Esta grandeza de lo exaltado por los escritores atenienses, solo podría equipararse a la gloria y celebración del hecho histórico de la Reconquista del Reino de Granada: Por cierto, creo yo, que así lo verdadero como lo fingido que por ellos fuera recontado en la fama de tan gran príncipe, con justa causa sobre tan ancho y verdadero cimiento, pudiera en las nubes tocar, como se puede creer que por los sus sabios coronistas, si les fuera dado seguir la antigüedad de aquel estilo en memoria a los venideros, por scrito dejaran, poniendo con justa causa en mayor grado de fama y alteza verdadera los sus grandes hechos, que los de los otros emperadores, que con más afición que con verdad que los nuestros Rey y Reina fueron loados” (*Ibid.*, p. 52).

²⁶ “Pero, por cierto, en toda la su grande historia no se hallará ninguno de aquellos golpes espantosos, ni encuentros milagrosos que en las otras historias se hallan, como de aquel fuerte Héctor se recuenta, y del famoso Achilles, del esforzado Troilos y del valiente Ajaz Thalamón, y de otros muchos de que gran memoria se hace, según la afición de aquellos que por el escripto los dejaron” (*Ibid.*, p. 53).

Otros hubo de más baja suerte que escribieron, que no solamente edificaron sus obras sobre algún cimiento de verdad, mas ni sobre el rastro della. Estos son los que compusieron las historias fengidas en que se hallan las cosas admirables fuera de la orden de natura, que más por nombre de patrañas que de crónicas con mucha razón deben ser tenidas y llamadas. (*Ibid.*)

Finalmente, a modo de *captatio benevolentiae*, el autor apela a su deseo de ser recordado (siendo este un modo de inmortalización), aunque solicita que sea más por su cautela que por su osadía al retocar la obra que antecede sus palabras e invita a que cada uno extraiga el fruto que le sea de mayor provecho en su lectura, sin importar la condición (aquí se incluye ese tercer elemento importante que es el público receptor):

E yo esto considerando, deseando que de mí alguna sombra de memoria quedase, no me atreviendo a poner el mi flaco ingenio en aquello que los más cuerdos sabios se ocuparon, quísele juntar con estos postrimeros (...) corrigiendo estos tres libros de Amadís, que por falta de los malos escritores o componedores muy corruptos y viciosos se leían, y trasladando y enmendando el libro cuarto con las Sergas de Esplandián (...), en la letra y pergamino tan antiguo, que con mucho trabajo se pudo leer por aquellos que la lengua sabían; en los cuales cinco libros, como quiera que hasta aquí más por patrañas que por crónicas eran tenidos, son con las tales enmiendas acompañados de tales enxemplos y doctrinas, que con justa causa se podrán comparar (...) porque así los cavalleros mancebos como los más ancianos hallen en ellos lo que a cada uno conviene. (*Ibid.*, pp. 54-55)

En el prólogo del *Lazarillo de Tormes*, también considerado como la carta introductoria a las páginas de esta singular obra anónima que cambió la historia de la Literatura universal, se deja constancia de que la materia que se iba a leer era de provecho, por agradable y deleitosa, conforme los preceptos horacianos, pero que incluso de no serlo, por medio de la *captatio benevolentiae*, se refuerza la idea de veracidad con la mención de una

autoridad histórica, la del escritor latino Plinio el Viejo, que fue científico y autor de tratados de caballería y de crónicas históricas.²⁷

Prosigue este texto introductorio con la idea de alcanzar el reconocimiento público echando mano, una vez más, de una cita de autoridad como es M. Tulio Cicerón²⁸. Mediante el apelo hacia el reconocimiento de su condición mundana y a su estilo humilde, casi tosco, pretende conmover al receptor para que “vea”, es decir, que use sus sentidos para apreciar lo que está ante sus ojos: “fortunas”, “peligros” y también “adversidades” para valorar el todo que prosigue y en el cual ya no se le va a referir más:

Y todo va de esta manera; que, confesando yo no ser más sancto que mis vecinos, desta nonada, que en este grosero estilo escribo, no me pesará que hayan parte y se huelguen con ello todos los que en ella algún gusto hallaren, y vean que vive un hombre con tantas fortunas, peligros y adversidades. (ANÓNIMO, 1990, pp. 52-53)

El diálogo se establece mediante la fórmula de cortesía y respeto: “Vuestra Merced”, que era la propia del siglo XVI para dirigirse a otra persona y que, en este caso además, se inserta en un formato epistolar que ya presupone un receptor con el que dialoga para así dar inicio al relato:

Suplico a Vuestra Merced reciba el pobre servicio de mano de quien lo hiciera más rico si su poder y deseo se conformaran. Y pues Vuestra Merced escribe se le escriba y relate el caso muy por extenso, parecióme no tomarle por el medio, sino del principio, porque se tenga

²⁷ “Yo por bien tengo que cosas tan señaladas, y por ventura nunca oídas ni vistas, vengan a noticia de muchos y no se entierren en la sepultura del olvido, pues podría ser que alguno que las lea halle algo que le agrade, y a los que no ahondaren tanto los deleite. Y a este propósito dice Plinio que ‘no hay libro, por malo que sea, que no tenga alguna cosa buena’, mayormente que los gustos no son todos unos, mas lo que uno no come, otro se pierde por ello” (ANÓNIMO, 1990, p. 51).

²⁸ Esta sentencia suya que era muy conocida en la época en la que aparece esta obra: “Muy pocos escribirían para uno solo, pues no se hace sin trabajo, y quieren, ya que lo pasan, ser recompensados, no con dineros, mas con que vean y lean sus obras y, si hay de qué, se las alaben. Y a este propósito dice Tulio: ‘La honra cría las artes’” (*Ibid.*, p. 52).

entera noticia de mi persona, y también porque consideren los que heredaron nobles estados cuán poco se les debe, pues Fortuna fue con ellos parcial, y cuánto más hicieron los que, siéndoles contraria, con fuerza y maña remando, salieron a buen puerto. (*Ibid.*, p. 53)

En los preliminares del conocido “*Quijote apócrifo*” de Avellaneda o intitulado como *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (1614), desde el inicio se denomina a la propia obra como un: “libro curioso y de entretenimiento” y que además “no contiene cosa deshonesto ni prohibida, por la cual no se deba imprimir”, y así lo firma la comisión que lo analiza (AVELLANEDA, 1614, s/p). Esta continuación de las andanzas quijotesas, asimismo estima la importancia del prólogo que antecede a la historia, aunque lo use como campo de batalla donde las letras le darán la lanza con la que ejercer su crítica hacia Miguel de Cervantes y su primer *Quijote* (¿y también hacia la segunda entrega? Es posible que sí), sin olvidar sus ejemplares novelas:

Como casi es comedia toda la historia de don Quijote de la Mancha, no puede ni debe ir sin prólogo; y así, sale al principio desta segunda parte de sus hazañas éste, menos cacareado y agresor de sus lectores que el que a su primera parte puso Miguel de Cervantes Saavedra, y más humilde que el que segundó en sus *Novelas*, más satíricas que ejemplares, si bien no poco ingeniosas. (*Ibid.*, fol. III v)

Se expresa el objetivo de ambos autores y de sendos prólogos dejando entrever que, tanto el de Cervantes como el de Avellaneda, pretenden atacar a los libros de caballerías por considerarse de influencia perniciosa y sin valores añadidos:

Pero quájese de mi trabajo por la ganancia que le quito de su segunda parte, pues no podrá, por lo menos, dejar de confesar tenemos ambos un fin, que es desterrar la perniciosa lición de los vanos libros de caballerías, tan ordinaria en gente rústica y ociosa; si bien en los medios diferenciamos. (*Ibid.*)

Dando continuidad al ataque inicial a Cervantes, se justifica la acción realizada de dar continuidad a su novela, como siendo algo común en esta época el proseguir con las sagas de héroes: “Sólo digo que nadie se espante de que salga de diferente autor esta segunda parte, pues no es nuevo el proseguir una historia diferentes sujetos” (*Ibid.*, fol. IVr). Y asimismo se denota la falta de nombres de nobles o algún que otro mecenas que arropen al escritor. La cuestión de “ahijar el libro”, marcándose este gesto ya desde la introducción, es un procedimiento que también emplearon autores de la talla de Tirso de Molina, Pedro de Espinosa o Baltasar Gracián:

Miguel de Cervantes es ya de viejo como el castillo de San Cervantes, y por los años tan mal contentadizo, que todo y todos le enfadan, y por ello está tan falto de amigos, que cuando quisiera adornar sus libros con sonetos campanudos, había de ahijarlos como él dice al Preste Juan de las Indias o al Emperador de Trapisonda, por no hallar título quizás en España que no se ofendiera de que tomara su nombre en la boca. (*Ibid.*)

Las referencias de autoridades y las citas en latín no podían faltar en este prólogo, sobre todo, porque ya va siendo conocido el prólogo de 1605 en el que se reflexionan sobre estos temas, y máxime tras la crítica feroz a la falta de “amigos importantes” que apoyen la empresa cervantina (posiblemente de una segunda parte):

Santo Tomás, en la 2, 2, q. 36, enseña que la envidia es tristeza del bien y aumento ajeno, doctina que la tomó de san Juan Damasceno. A

este vicio da por hijos san Gregorio, en el libr. 31, capít. 31, de la exposición moral que hizo a la historia del santo Job, al odio, susurración, detracción del prójimo, gozo de sus pesares y pesar de sus buenas dichas; y bien se llama este pecado invidia *a non videndo, quia invidus non potest videre bona aliorum*; efectos todos tan infernales como su causa, tan contrarios a los de la caridad cristiana, de quien dijo san Pablo, *I Corintios*, 13: *Charitas patiens est, benigna est, non aemulatur, non agit perperam, non inflatur, non est ambitiosa... congaudet veritati*, etc. (*Ibid.*, fols. IVr-IVv)

El argumento final es el apelo que se realiza tanto a la diferencia del estilo, en este caso agudizado por el humor, como al origen “auténtico” de la historia (se construye la verosimilitud en base a la historia originaria del *Quijote* de 1605, en el que han sido encontradas las aventuras narradas entre papeles seleccionados, leídos e interpretados por el autor):

En algo diferencia esta parte de la primera suya, porque tengo opuesto humor también al suyo; y en materia de opiniones en cosas de historia, y tan auténtica como ésta, cada cual puede echar por donde le pareciere; y más dando para ello tan dilatado campo la cáfila de los papeles que para componerla he leído, que son tantos como los que he dejado de leer. No me murmure nadie de que se permitan impresiones de semejantes libros, pues éste no enseña a ser deshonesto, sino a no ser loco. (*Ibid.*, fol. IVv)

¿Cuál sería, por lo tanto, la pertinencia de incluir y revisar estos prólogos? Resaltar ciertas características que se reiteran en la construcción de la estructura de estos paratextos. Como bien auxilia Porqueras Mayo para entender este objetivo, con ellos se obtiene también de un modo eficaz y claro: “la atmósfera de la ficcionalidad al interponerse entre el lector y la obra” y es ahí donde este trabajo pretende llegar, a la ficción recreada en estos espacios (re)presentativos, donde se establece un diálogo de proporciones únicas que enmarca al autor y al receptor-lector. Se podría definir, claro está, como un

“espectáculo intelectual, o juego artificial (...) el telón que nos avise de que asistimos a algo voluntaria y mentalmente alejado de la vida, aunque esta misma vida puede estar representada en la obra” (PORQUERAS MAYO, 2003, p. 43). En este diálogo se presenta ante el receptor algo insólito, mediante una técnica pictórica, o sea, el escritor se describe a sí mismo en y ante su ejercicio de creación (como los pintores se autorretrataban) y es así como “se consigue subrayar la ilusión de ficcionalidad de juego literario” (*Ibid.*, p. 45). No obstante, la mayoría de la información recopilada sobre las posibles influencias son entelequias que no permiten que el lector se aleje del texto literario que constituye el fidedigno punto de partida.

...Y las huellas de tratadistas clásicos

Uno de los trabajos más arduos y de gran interés en el ámbito de los estudios cervantinos, llevado a cabo en los últimos años, ha sido el intento de establecer las que posiblemente fueron las lecturas o fuentes primarias de Cervantes y de las que surgirían sus principales ideas. Los ecos de su formación clásica, es decir, las obras que se señalan como probables en la educación básica del escritor español serían: Las *Institutio oratoria* de Quintiliano, *De oratore* de Cicerón, la *Rhetorica ad Herennium* y el *Ars Poética* de Horacio. Este listado se considera como algo más que una mera hipótesis, puesto que las ideas aristotélicas, horacianas y platónicas parecen entremezclarse en las creaciones cervantinas. Sin embargo, Riley mantiene que es la *Poética* de Aristóteles la que le ofrecería a Cervantes los principios y fundamentos más importantes y sólidos, sobre todo, el precepto de verdad en

la ficción poética, es decir, el de verosimilitud, o las ideas de historia y ficción poéticas, entre otras de las más destacadas. De entre los principales preceptistas, Riley destaca a Aristóteles, filósofo griego que legó a la humanidad una *Poética* que sigue siendo un texto fundamental para la lectura y el análisis de la literatura y de las obras de arte tanto del pasado como de la estética moderna.²⁹

La *Poética* de Aristóteles aparece por primera vez en lengua latina en 1498 (Italia). Ediciones posteriores, con comentarios críticos, fueron realizadas por dos nombres relacionados con Cervantes, lo cual aumenta las posibilidades de que el escritor alcalaíno tuviera acceso a alguna de ellas. La primera realizada por Robortello (1548), edición crítica en latín, y la segunda por Castelvetro (1570), traducción en italiano (donde se cita ya la teoría de las tres unidades, por lo que se la considera una invención, puesto que Aristóteles sólo menciona la unidad de la acción). Después también se descubriría que Averroes tradujo a Aristóteles del griego para el árabe y de ahí que un alemán volcaría esa traducción para el latín. El *Ars poética* de Horacio, en cambio, llega a conocerse de modo tardío y que, aunque existan coincidencias de contenido, no habría leído directamente a Aristóteles, pero sí habría accedido a algunas retóricas griegas del momento.

La *Poética* de Aristóteles fue un texto que circuló en forma de traducciones y versiones por gran parte de la Península Ibérica. La *Poética* se compone, atendiendo a una división estructural general, de tres núcleos temáticos, a saber, el tratamiento de la poesía, el de la tragedia y el de las

²⁹ Cfr. VILLAR LECUMBERRI in ARISTÓTELES, 2004, p. 16.

relaciones que se establecen entre la tragedia y la epopeya. Cuando Aristóteles aborda la tragedia entre los capítulos VI-XXII, en especial en el capítulo IX donde se producen reflexiones sobre la tragedia y los elementos que la componen, entre otras ideas, se destaca la función del poeta, diferenciada de la del historiador.³⁰ Aristóteles desarrolla esta idea que se refuerza con el peso que tiene el argumento sobre la estructura que lo contiene, además de reafirmar que los hechos narrados han de aproximarse a la característica de verosimilitud.³¹ Aristóteles va configurando, en torno a la elaboración de la tragedia, la imagen del buen poeta y alerta sobre la materia imitada para establecer las divergencias pertinentes en torno a la composición y al relato histórico.³² Sobre cómo presentar lo que es “falso” se podría tomar como norma la idea a la inversa, es decir, sobre qué no hacer para presentar lo que el autor desea que se tome por “verdadero” puesto que son términos binomios.³³ En las

³⁰ Cuando se afirma: “que la función del poeta no es narrar lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, y lo posible, conforme a lo verosímil y lo necesario. Pues el historiador y el poeta no difieren por contar las cosas en verso o en prosa (pues es posible versificar las obras de Heródoto, y no sería menos historia en verso o sin él). La diferencia estriba en que uno narra lo que ha sucedido, y el otro lo que podría suceder. De ahí que la poesía sea más filosófica y elevada que la historia, pues la poesía narra más bien lo general, mientras que la historia, lo particular. Entiendo por general aquello que dice o hace normalmente una persona, en virtud de lo verosímil o lo necesario, y a eso aspira la poesía, aunque al final dé nombres a sus personajes; y por particular, qué hizo o qué le pasó a Alcibíades” (ARISTÓTELES, 2004, p. 56).

³¹ “[Q]ueda claro que el poeta debe ser poeta de argumentos más que de metros, ya que es poeta porque imita, e imita las acciones. Y en el caso de que trate cosas que han sucedido, no por ello es menos poeta; pues nada impide que algunos de los hechos ocurridos sean tales que sea verosímil que hayan podido ocurrir, y en este sentido él es poeta de éstos. (...) Y puesto que la imitación no es sólo de una acción completa, sino también de hechos que inspiran temor y compasión, y éstos ocurren sobre todo unos a causa de otros, contra lo esperado – pues así tienen un carácter más asombroso que si ocurrieran por azar o por fortuna –; ya que incluso lo fortuito nos parece más impresionante, en cuanto que parece que se ha producido intencionadamente” (*Ibid.*, pp. 57-58).

³² “En cuanto a la imitación narrativa y en verso (...) que las composiciones no sean semejantes a los relatos históricos, en los que necesariamente se nos describe una acción única, sino en un solo periodo de tiempo, es decir, todo aquello que aconteció a una o más personas en ese lapso de tiempo, sucesos que guardan entre sí una relación puramente casual” (*Ibid.*, p. 101).

³³ Sobre si el poeta presenta cosas verdaderas según deban ser o según lo sean, explica el mismo filósofo que: “[S]i se le reprocha [al artista] que no ha representado cosas verdaderas, quizás las representara como debían ser, del mismo modo que Sófocles decía que él presentaba a los hombres como deberían ser, y Eurípides, como son” (*Ibid.*, p. 110).

tragedias, comenta el filósofo, es donde se considera pertinente que se presente lo maravilloso, mientras que el uso de la epopeya es más relevante para los derivados de lo maravilloso, o sea, lo irracional.³⁴ Y, al final, se explica cómo se ha de poner en práctica el ejercicio de la imitación.³⁵

En el *Arte Poética* de Horacio las primeras referencias relacionan el acto de escribir de Homero, del que se afirma: “Su ficción es tan grata, y de tal modo / Mezcla con ella verdad, que en todo / Con el principio el medio allí concuerda, / Y con el medio el fin nunca discuerda” (HORACIO, s/f, p. 22). La mención a la función que cumple la obra, se completa con la contraposición entre ficción y verdad.³⁶

Algunas de las ideas presentes en la obra de Cervantes son la concepción de “historia” y de “ficción” poética y que se encuentran arraigadas asimismo en la influencia de algunos escritores griegos (RILEY, 1966, p. 25). Registra Riley en su trabajo nombres tan importantes, durante este período en la Península Ibérica, como Luciano de Samosata, Plutarco o Dión Grisóstomo. A Luciano de Samosata y la obra de Cervantes les ha dedicado algunos estudios críticos la brasileña Vieira. Con respecto a Plutarco, su obra³⁷ exitosa e importante, (re)aparece durante el Siglo de Oro español. Se trata de *Vidas*

³⁴ Cfr. *Ibid.*, pp. 105-106.

³⁵ “Puesto que el poeta es imitador (...) tendrá que imitar de una de las tres maneras posibles; o bien como eran las cosas o son, o bien como se dice o se cree que son, o como deben ser” (*Ibid.*, p. 108).

³⁶ “Los Poetas deséan / Ó que sus obras instructivas sean, / Ó divertidas; ó contengan cosas / Al paso que agradables, provechosas. / Si enseñar quieres, concisión observa; / Que el humano concepto, / Quando es breve el precepto, / Percibe dócil, y puntual conserva; / Y todo lo superfluo, y nó del caso / Rebosa, qual licor que colma el vaso. / Lo que con fin de recrear se invente, / Á la verdad se acerque en lo posible: / La cómica ficción no represente / Por antojo, ú capricho lo increíble” (HORACIO, s/f, pp. 46-47).

³⁷ Otra obra central de Plutarco fueron las *Moralia* u *Obras Morales*, donde se abordan diversos temas, entre los que cabría destacar un tipo de escritos que se relacionaban con crítica y erudición.

Paralelas en la que a través de más de dos mil páginas se dedica este escritor griego a recrear descripciones de unos cincuenta personajes *grosso modo* de la Grecia y Roma antiguas y en las que se ofrece una visión de aproximación a los personajes ilustres que recrea, brindándole al lector la oportunidad de acercarse también a una perspectiva comparada, máxime cuando coloca a varios de estos protagonistas, pertenecientes a culturas diferentes, frente a frente para poder comparar virtudes y defectos y así analizarlos *a posteriori*.

Riley asegura que no se puede tener seguridad absoluta, pero que existen asimismo otros textos y autoridades de relativa importancia que, en su momento, también fueron atribuidos a la formación de Cervantes como, por ejemplo, el *Teatro popular* de Francisco de Lugo y Dávila (Madrid, 1622); Sánchez de Lima con su *Arte poético* (Alcalá, 1580); o el libro que acaba superando al de Sánchez de Lima, y más centrado en cuestiones de métrica, *El cisne de Apolo* de Luís Alfonso de Carvallo (Medina del Campo, 1602) y, claro está, la gran empresa de Alonso López Pinciano con su *Philosophía Antigua Poética* (1596).

Otras publicaciones que formarían parte del repertorio poético-retórico cervantino fueron las de Gracián Dantisco, Juan Huarte de San Juan o Juan de Valdés, entre otros. Queda de manifiesto que el uso de poéticas, más que de retóricas, provocaría que el escritor español autor del *Quijote* tuviese conocimiento también de textos como el de Ordóñez das Seijas y Tovar, *La poética de Aristóteles dada a nuestra lengua castellana* (Madrid, 1626) o las *Tablas poéticas* de Francisco Cascales (Murcia, 1617, aunque ya circulaba el manuscrito antes); además de diversas publicaciones italianas –máxime

habiendo pasado un largo período en aquel país. Se apuntan aproximadamente unos quince autores italianos que podrían haber sido objeto de las lecturas de Cervantes, no obstante son unos pocos nombres a los que se le otorga un especial destaque, tal es el caso de: Castelvetro, Alessandro Piccolomini, Giraldo Cinthio, Torcuato Tasso y Sebastiano Minturno. Asimismo se pone de relieve que la poética presente en la producción del escritor español se muestra y se descifra, en gran medida, a través de los diálogos entre personajes, de los comentarios del narrador del *Quijote* y de la gran mayoría de los prólogos a sus obras.³⁸

El trabajo de Javier Blasco (1998), junto con el de Márquez Villanueva (1995), conduce a una reafirmación de las investigaciones realizadas con anterioridad por Riley. Se mantienen las hipótesis acerca de que, en efecto, habrían sido los anotadores italianos los primeros en mostrar interés sobre conceptos como el poema épico, la historia y la novela (BLASCO, 1998, p. 61 *et seq.*). Si se trata de enumerar algunas de las obras de autoría italiana que fueron más influyentes para Cervantes, Blasco se decanta por la siguiente lista, aunque discriminando dos niveles: Sebastiano Minturno con *De poeta* (1559) y su *Arte poetica* (1561). En segundo grado, pero todavía con importante destaque, refiere las publicaciones de Benedetto Varchi, *Lezione d'Aristotele volgarizzata ed sposta* (1574); de Torquato Tasso, *Discorsi dell'Arte Poetica* (1587); de López Pinciano, *Philosophia antiqua poetica* (1596); de Francisco Cascales, *Tablas Poéticas* (1609, 1617) y de Carvallo, *El cisne de Apolo* (1602). A su vez, Márquez Villanueva se mantiene más parco en este sentido, destacando que el escritor español: “conocía casi con toda seguridad a los

³⁸ Cfr. RILEY, 1998, p. CXXXIX.

teorizantes italianos y había sopesado con escrúpulo las ideas del resonador de éstos en España Alonso López, el Pinciano, en su *Philosophía antigua poética* (1596)” (1995, p. 13). Por lo tanto, no se puede olvidar la importancia de la obra dada a conocer por Alonso López el Pinciano, en su *Philosophía antigua poética*, de donde se extrae, como hecho más que necesario, un reconocimiento de su estructura y contenido.

Alonso López el Pinciano publica en 1596 una poética que presenta una estructura con formato de diálogos que se extienden y se agrupan en las denominadas: “epístolas”. El propio Pinciano es un personaje de ficción dentro de la obra y este hecho se repetirá en las creaciones de sus sucesores: Carvallo y Cascales (práctica esta de caracterizar a los personajes por medio de un diálogo que reproduciría el formato aristotélico-ciceroniano, o sea, una forma más didáctica en la que uno de los hablantes sabe más que el otro y es al que le preguntan o que enseña algo). Estos tres autores y sus obras ofrecen un cambio en el objetivo, abordando ya cuestiones no tanto de forma como de contenido, es decir, introduciendo amplias reflexiones teóricas donde se destaca como piedra angular la verosimilitud³⁹ (pero sin que este punto resulte limitante a otras cuestiones teóricas).

El segundo preceptista destacado durante este período, presentándose siempre bajo un criterio cronológico, es Luis Alfonso de Carvallo con el *Cisne de Apolo* (1602). Esta obra conjuga el diálogo con el humor, junto con los conocimientos de Huarte de San Juan y Platón, que contrastan con el

³⁹ “El Pinciano va más allá para echar su cuarto a espadas en la polémica: ‘Y yo añado que porque el poeta es inventor de lo que nadie imaginó, y el historiador no hace más que trasladar lo que otros han escrito’. Esta afirmación, que destaca el valor de la inspiración ficcional, independiente totalmente de los hechos históricos, es ya el último grado posible de ‘liberalismo’ en la interpretación de verosimilitud” (PORQUERAS MAYO, 2003, p. 28).

contenido del tradicionalismo aristotélico. En el interior de la misma se debaten dos tipos de ficción: la verosímil y la fabulosa. El primer tipo de ficción es el que empleaba Cervantes y que Carvallo presenta así: “Las verosímiles son las que atañen de raíz a nuestro problema (...) significando y enseñando en ellas mucho y provechosa doctrina” (CARVALLO *apud* PORQUERAS MAYO, 2003, p. 29).

El último libro destacado es el perteneciente a Francisco Cascales e intitulado *Tablas poéticas* (1617), de corte más conservador y que aborda sobre todo preceptos, de ahí la importancia de la misma para los poetas. En la poética de Cascales se ataca de manera directa al Pinciano y se muestra como anclaje la obra de Robortello. Cascales define lo “verdadero” como un fenómeno que está por encima de lo “verosímil”. Las diferencias entre poeta e historiador se marcan en que la escritura se realiza imitando y narrando respectivamente, pero, eso sí, matizando que el objeto de la imitación es universal y el de la narración particular (*Ibid.*, p. 30). A pesar de esta obra ser publicada tras la muerte de Cervantes, Blasco cree que circuló previamente en manuscritos y que llegó a ser conocida por el escritor español.

Otras posibles lecturas del escritor español, apuntadas por diversos especialistas, serían las misceláneas, que son textos que constituyeron el precedente de lo que en la actualidad se conoce como “ensayo”. Las principales misceláneas del siglo XVI estaban compuestas por escritos de muy diverso género o temática y que, con frecuencia, se presentaban en forma dialogada o epistolar. De entre todas, se destacaron cinco textos durante este referido siglo: la *Miscelánea* de Luis Zapata, la *Silva curiosa* de Julián de

Medrano, las *Epístolas familiares* de Fray Antonio de Guevara, el *Jardín de flores curiosas* de Antonio de Torquemada y la *Silva de varia lección* de Pe(d)ro Mexía aunque, de entre todas, fueron dos las que se destacaron como firmes lecturas elegidas por Cervantes, la de Pe(d)ro Mexía y la de Luis Zapata.

Como muestra singular se ha seleccionado la *Miscelánea* de Luis Zapata para un breve acercamiento al texto y a su composición. El punto de partida ya explica que tanto el estilo del texto como el material reunido son tenidos como auténticos ya desde el preámbulo⁴⁰. En este prólogo, bastante breve, se da a conocer asimismo la naturaleza de la obra: “En ella fué apuntando D. Luis muchos casos raros y anécdotas ejemplares de su tiempo, aplicando à cada uno su moral correspondiente, según sus creencias y principios” (ZAPATA, 1859, pp. XI). No obstante, la voz del autor es la que, ya en el interior de su propia creación, destaca sobre qué materia escribe: “Las mas de las cosas que yo escribo son para que los buenos espíritus, deseosos de acertar, las tengan en la recámara de su memoria guardadas para cuando viniere el caso” (*Ibid.*, p. 2). Así, al fin, deja entrever que el objeto de su escritura obedece a los principios de verosimilitud, aunque lo reafirma para que no quepan dudas: “Cuando se juntan dos cosas que es una extrañeza grande y ser grandísima verdad, eso es materia de mi pluma” (*Ibid.*, p. 3). El resto de la llamada “materia de su pluma” son casos de la época que ha ido recopilando para elaborar su miscelánea.

⁴⁰ “Narra con lisura y no sin gracia, aunque su estilo es siempre desaliñado y à veces oscuro; basta que personas graves y de autoridad le hayan referido un suceso para que él lo estampe sin mas exámen en las páginas de su *Miscelánea*; y así es que à pesar de sus repetidas protestas de autenticidad, cuenta cosas que hoy dia se nos hacen harto difíciles de creer” (ZAPATA, 1859, pp. XI).

Sobre la poética cervantina en el *Quijote*...

En la Edad Media la 'poesía' estaba concebida a través de diversos modos de pensar.

Una opinión muy en boga (...) era considerarla sujeta a la teología, y sólo podía existir como poesía divina o religiosa. Y es que de otra forma, la poesía era ficción; por tanto, mentira; por tanto (...) injustificable desde el punto de vista moral. (PORQUERAS MAYO, 2003, p. 24)

Aristóteles muere como filósofo al servicio de Santo Tomás para “nace(r) paradójicamente como crítico literario y sus teorías literarias imperan en todo el mundo hasta el movimiento anárquico e innovador del Romanticismo alemán” (*Ibid.*, p. 25). Torcuato Tasso en su *Discorsi sul poema eroico* (1594) sigue a Aristóteles destacando que “un poeta y un historiador pueden tratar el mismo tema, pero el enfoque será distinto: el historiador *narra* las cosas como *verdaderas*, y el poeta las *imita* como *verosímiles*” (*Ibid.*). Tasso posee una vital importancia, puesto que a raíz de su trabajo se revitalizan las doctrinas aristotélicas y esto llega hasta los escritores españoles.

La 'poesía' entendida de manera general, y que hoy en día se usa para designar el concepto de literatura, está experimentando a finales del siglo XVI grandes e importantes transformaciones. En la *Poética* de Aristóteles se describe la “poesía” de dos posibles maneras, una de ellas aparece referida de

modo abstracto, es decir, como arte en sí; la otra se cita de modo más concreto, como creación.⁴¹

Y aunque durante el Siglo XVI se mantienen estas dicotomías semánticas, la constante evolución tanto teórica como práctica hace posible la fijación de una nueva terminología en un período inmerso en la transición de ideas y en el que se denotan conceptos tan importantes como el de realidad o el de historia, ampliando así el campo de plurisignificación que hasta el momento se hallaba supeditado a interpretaciones de carácter más alegórico y con lo que no se lograban justificar términos como “imaginación desbordada” o “ficción”.

La (re)aparición de los denominados manuales o tratados de poética ya citados y brevemente presentados siembran este período dorado, donde se abrazan los postulados tanto de la retórica como de la filosofía, fundiéndose así muchas de estas ideas en obras de carácter preceptista. Tampoco se ha de obviar que los propios escritores se muestran a favor de estas novedades, introducidas por recientes ideas teóricas y pragmáticas, por lo que se verán notables evidencias en el conjunto de sus obras (BOBES, 1998, pp. 329-330). Esta tradición en la que aparecen los nuevos tratados, de donde se destacan los tres mayores preceptistas españoles (Alonso López el Pinciano, Luis Alfonso de Carvalho y Francisco Cascales), conforma el panorama en el que empezaban a escribir autores como Cervantes o Lope de Vega, entre muchos otros grandes nombres del período áureo.

⁴¹ Cfr. ARISTÓTELES, 2004, p. 31.

Al fin y al cabo, el *Quijote* constituye esa obra cuyo gran tema es la literatura y que muestra como personaje principal a un lector ávido, el caballero Don Quijote, que quiere transformar el mundo en base a todas las lecturas que realizó de los libros de caballerías, romances, novelas pastoriles, etc. El nivel histórico entonces es cuestionado por un autor ficcional y las formas literarias se encuentran en constante diálogo a lo largo de esta novela. La especialista Roca Mussons describe la génesis del *Quijote* como la demolición del modelo literario de los libros de caballerías y, desde una lectura contemporánea, la exaltación de un modelo histórico. Esta estrategia se desarrolla de modo magistral porque Cervantes acepta la estructura de los libros de caballerías y acto seguido su “texto se compone como la transcripción de un manuscrito encontrado, donde un antiguo cronista ha fijado las aventuras del héroe” (ROCA MUSSONS, 1997, p. 121).

Esta idea se reafirma en los planteamientos de Riley cuando sugiere que, en el acto de la escritura, “Cervantes iba tanteando una idea de la novela, ya no ligada a la poesía épica, como lo estaba el *romance*, sino a la historia” (1998, p. CXL). E. C. Riley es uno de los grandes especialistas en la obra de Cervantes y fue en 1966 cuando publicó uno de sus trabajos más importantes que norteó los estudios críticos cervantinos hasta la actualidad. Sus principales reflexiones las retoma en un artículo que se publica en 1998, en la introducción de una nueva edición crítica del *Quijote*, y que sirve como antesala de las nociones fundamentales inmersas en la creación cervantina:

Más extraordinario que la discusión de **cuestiones de crítica literaria** es que estas formen **una parte sustancial de la caracterización del héroe** y, por ende, del argumento de su novela. (...) En el centro nuclear del *Quijote* (...) se encuentra un problema de teoría literaria: (...) la credibilidad de las obras de imaginación, la relación entre la historia y

la ficción (poesía, para emplear la palabra aristotélica), la relación de la literatura con la vida o los efectos de aquella en esta... (*Ibid.*, p. CXXXIII. Marcas mías)

Los prólogos cervantino y douradiano

Los pensadores más destacados del período áureo español eran reconocidos e identificados por diversos escritores de la época. Se trataba de Platón, Aristóteles, Horacio o Cicerón, entre otros muchos autores y filósofos que recogieron en sus producciones indicaciones no sistematizadas acerca de ideas, teorías, técnicas y obras importantes que circulaban en este tiempo. Cervantes, al que se le cree conocedor de tales autoridades, “es un escritor cuyo gran caudal de invención va acompañado de un marcado instinto crítico. (...) [L]a unión entre ambos factores es particularmente fuerte. Sin ella no habría podido escribirse el *Quijote*” (*Idem*, 1971, pp. 52-53). Como un hecho interesante y relevante para justificar el carácter crítico del autor español, se destaca el hecho de que “sus teorías y sus juicios críticos aparecen en sus libros en diversas formas, convencionales o no. Se hallan, fuera de la obra propiamente dicha, en prólogos y dedicatorias” (*Ibid.*, p. 53).

Los procedimientos generales de elaboración literaria de los prólogos de la primera mitad del siglo XVII estaban constituidos por los siguientes elementos:

- a). El uso de personajes-prólogo, que se remonta a un origen teatral.

b). La retórica indica el empleo de sentencias y ejemplos, que en el prólogo se transforman en hechos narrados de un modo insólito o inesperado, es decir, predomina lo anecdótico o periférico.

c). Finalmente, se trata de “ahijar el libro por parte del autor”, cuyo origen proviene de Horacio.⁴²

“El primer prólogo del *Quijote* ofrece (...) una sencilla ilustración de su técnica” (*Ibid.*), aunque otras manifestaciones literarias con este mismo formato en el que se incluyen elementos fijos, también presentaban herramientas similares a las empleadas por Cervantes. Si algo ha caracterizado la narrativa del escritor español ha sido la presencia de ficción en sus prólogos, aunque huelga reproducir aquí cualquiera de ellos, puesto que es prolijo el número de estudios que se han dedicado a analizar con detalle estos. En el caso concreto de Brasil, entre la fortuna crítica cervantina se encuentran numerosos trabajos firmados por Vieira que son una muestra de la importancia de esta línea de investigaciones, entre otros los estudios introductorios de las únicas ediciones bilingües brasileñas del *Quijote*.

Además de la estructura prologal prefijada, y ya descrita según los parámetros del Siglo XVII español, las novedades introducidas en el prólogo cervantino presentaban, entre otras, la inclusión de un amigo con el que se mantiene una conversación, recogiendo las referencias literarias sobre la propia obra (e incluso adelantos de obras futuras) y de citas o frases latinas

⁴² Cfr. PORQUERAS MAYO, 2003, pp. 43-45.

cuyo empleo por parte de Cervantes, “lejos de acudir a la imaginación, (...) da el motivo que mejor cuadra con la situación histórica: su libro no es ‘culto’, le falta el trasfondo latino con el que se lucen los escritores de moda” (MORÓN, 2005, p. 39). Se destaca el uso de la lengua latina, así como también de las correlaciones oportunas ante la pertinencia de este tipo de recurrencia lingüística.

Por lo tanto, centrándose en el diálogo implícito entre el escritor brasileño Autran Dourado con Cervantes, si se repasan los prólogos douradianos es curioso observar que también existe y es destacado este fenómeno de ficción prologal tan característico en el Siglo de Oro español, mezclándose con elementos de construcción similares a los que empleó Cervantes. Por ejemplo, el texto introductorio de la antología *Solidão solitude* (1972), además de reflexionar de manera abierta sobre las decisiones tomadas al respecto de refundir sus propios cuentos para unirlos en la compilación que se presenta y con ello desvelar las novedades introducidas, finaliza con la siguiente frase, que solía ser empleada como un modo de aprobación oficial: “Nihil obstat”⁴³, que significa: “si nada obsta [de obstaculizar] o nada lo impide”.

El paratexto de *Uma poética de romance* (1973), siguiendo la concepción genettiana, está compuesto por diversos elementos. Se destaca, en primer lugar, un prólogo antecedido por cuatro citas *ipsis litteris*, la primera es de un refrán popular de Minas Gerais; la segunda está en latín y no se traduce: “*Debemur morti nos nostraque*. Horácio. *Ars Poetica* [sic]”, de la cual no se dice que se trata del verso 63 de la *Epístola ad Pisones* o *Arte Poética*

⁴³ Tradicionalmente “Nihil obstat” era un tipo de aprobación de tipo moral y doctrinal, que era otorgada por un censor que representaba a la Iglesia Católica.

horaciana, cuya versión en español propone la siguiente interpretación: “Nosotros y nuestras cosas somos deudores a la muerte”, pero esta idea horaciana sobre la muerte proviene a su vez de Ovidio; la siguiente referencia es un fragmento de la letra de una canción titulada: “Alfomega” del cantante brasileño Caetano Veloso, que pertenece a su trabajo “Álbum branco” (1969) y la última entrada es la de Hermann Broch y su ensayo titulado *James Joyce e o tempo presente* (DOURADO, 1973, p. 12). Se inicia, a continuación, el texto prologal con una referencia en tercera persona al autor, teniendo en cuenta que el prólogo aparece firmado con las siglas A. D., sin duda, se piensa en el escritor Autran Dourado. Esta construcción impersonal en la que se desdobl原因 autor y escritor se presenta del siguiente modo: “Quando primeiro cogitou deste trabalho, o autor pensava numa montagem de apontamentos e cartas a alguns amigos, que levaria um grande título, à maneira antiga, de que gosta muito.” (*Ibid.*, p. 13). Se destaca la estructura que se pretendía dar inicialmente a la obra que sigue, fruto de notas y de cartas dirigidas a amigos, dándose a entender que es de contenido informal, con carácter incluso intimista por las cartas, aunque, eso sí, aderezada por un título llamativo (nótese que no es un adjetivo calificativo y sí un epíteto la palabra que acompaña al título), gusto ahora ya declarado de un autor “chapado a la antigua”, como a él mismo le gusta definirse. Del mismo modo, esta preferencia expresa por la materia literaria determinada por lo “antiguo” será un elemento que se evocará en otros prólogos douradianos posteriores e inclusive en pasajes puntuales en el interior su poética.

El narrador titubea ante la elección de ese “gran título” que pensó en ponerle el escritor, lo cual se transforma en un juego que permite que así no se

pierdan ninguna de las posibilidades que se han manejado, puesto que se manifiestan todas las opciones tenidas en cuenta: “Planta Baixa de um Livro ou O Risco Mesmo de ‘O Risco do Bordado’” (*Ibid.*). Como es obvio, el lector está ante la tercera opción que ha dejado fuera de juego a las otras, hasta el momento mencionadas, se encuentra delante del “verdadero” título, que no aparece ni por asomo en este preámbulo, está frente a: *Uma poética de romance*. ¿Casualidad? En absoluto, la necesidad de llegar al final de la composición llevará a la recompensa del descubrimiento del título que ha sido elegido. El escritor brasileño, por lo tanto, relata su experiencia emocional vinculada con su producción en el párrafo final, donde mezcla sentimiento y conclusión (se actualiza el tiempo mediante la colocación del adverbio aislado por la marca gráfica), emplea un tono confesional (de ahí el juego de los sentimientos), pero sin desvelar nada (seduce para que se descubra su obra anterior por el título y como resultado de la lectura, es decir, llegado a este punto, el trabajo anterior puede resultar igual de apetecible para el que logre llegar al término), además del mencionado recurso del uso del latín:

Hoje, mais vivido e sofrido, pensando naquela história, vejo que disse ali sobre mim muito mais do que eu pensava e queria naquela época. O seu título, *A Glória do Ofício*, poderia ser o deste trabalho, se já não o tivesse usado anteriormente. Fica este mesmo, *Uma Poética de Romance*. Para alegria do meu mestre e ***ad majorem Dei gloriam***. (*Ibid.*, p. 124. Marcas mías)

El prólogo al *Quijote* será un texto perteneciente a una serie que va integrándose en el universo del creador español y en el de la propia ficción. Así pues, la sucesión a esta etapa inicial de paratextos la constituirían también, como producto de una evolución casi natural, “comentarios del autor, o

pseudoautor, dentro de la obra, y (...) comentarios, discusiones y discursos de sus personajes” (RILEY, 1971, p. 53). De igual modo, la idea de que Cervantes habla a través de sus personajes permite extrapolar la característica principal de que:

Su perspectivismo humanista está basado precisamente en esta distancia equilibrada para todas las visiones, lo que no significa una ausencia de criterios, un sistema de valores y una jerarquización del conocimiento bajo los conceptos de verdad, de lógica, de bondad o de belleza, que lo conduce hasta su verdad. (BOBES NAVES, 2012, p. 47)

Cabe pensar, por lo tanto, que esa progresión inicial de los fundamentos críticos ha de llegar a la misma raíz de la obra, es decir, que aparezcan tales vestigios en los orígenes de la ficción, de ahí el interés de cartografiar las marcas que la ficción dejó en los tratados clásicos en la época de Cervantes. En palabras de Riley: “Cervantes utiliza la crítica literaria como parte de la sustancia de una obra de entretenimiento” (1971, p. 53). El *Quijote* parece ser esa obra que declara las intenciones del autor, pero que, al mismo tiempo, está llena de interrogantes sobre si es el propio Cervantes el que está afirmando tales ideas. Close (1998) aseguraba que el escritor español tenía esa costumbre, aunque no era el único en su época que transformaba su vida en materia novelable.

Un ejemplo notable de esta práctica se encuentra entre los capítulos 47 a 50 de la primera parte del *Quijote*, donde se establece un diálogo que da cabida a ideas encontradas sobre crítica literaria entre los propios personajes, por lo cual es complejo determinar hasta qué punto Cervantes hablaría por boca del canónigo de Toledo o del propio don Quijote. Riley en *La rara*

invención (2001) denomina esta ambigüedad como un tipo de “dualismo temperamental” del autor y así aparece una escisión entre un Cervantes escritor y crítico, aunque ambos acabarán fundiéndose dentro de su obra. Esto hace que se destaque el escritor, entre otras cosas, por la creación de sus personajes y por los diálogos que los representan ante los ojos del lector, sin duda una compilación singular de teoría y crítica literaria. Todo este ejercicio teórico-crítico lo mezcla Cervantes con un afán de experimentación a la par que de reflexión sobre el elemento base que es la prosa de ficción⁴⁴. Emplearía para ello el escritor español preceptos y tópicos del momento histórico y social en el que vive, aunque acabará criticándolos hasta ridiculizarlos por medio de la parodia⁴⁵. Y como afirma Díez Coderque, en el *Quijote*:

Autor, narradores y personajes, nos dicen a su modo cosas opuestas, a través de la ironía. (...) No cabe duda de que el silencio, la reticencia, la ironía y la parodia hacen de esta novela una obra de arte que muestra la dificultad de distinguir una imagen de su reflejo en el espejo. (2005, p. 42)

Otra idea importante cobra relevancia, la de construir un texto introductorio en el que se dialoga con un amigo, como ya se encuentra en el prólogo cervantino del *Quijote* de 1605, y que se registra también en Dourado. Este “amigo” será el que, de un modo indirecto, alertará de que el proyecto en curso ha tomado otras dimensiones: “Com o desenvolvimento do trabalho e

⁴⁴ Cfr. CLOSE, 1998.

⁴⁵ Además de la crítica por medio de la parodia, existen dos técnicas que constituyen los pilares del estilo cervantino y que han ayudado a erigir el castillo de ficción que constituye el *Quijote*, se trata de la antítesis y de la ironía. Como comenta Riley: “[el] uso de la antítesis es esencial, no sólo a su estilo, sino también a toda la técnica constructiva del *Quijote*” (1971, p. 59). El segundo elemento referido: “La ironía permite a Cervantes hacer crítica al mismo tiempo que escribe, y presentar puntos de vista distintos con una imparcialidad notable. Su mayor importancia es, sin embargo, de tipo artístico; Cervantes no es un innovador en cuanto a su método crítico tanto como lo es por su uso de la ironía como técnica novelística” (*Ibid.*, p. 60).

posteriormente **alertado por um amigo**, verificou [el autor] que este ensaio-fantasia tinha ultrapassado de muito o propósito inicial e que poderia se transformar em outro livro seu” (DOURADO, 1973, p. 13. Marcas mías). Por lo que, de nuevo, se justifica el acto de desechar las diversas ideas barajadas: “não cabendo mais o título que primeiro pensou, bom apenas para o atual Capítulo 6”⁴⁶ (*Ibid.*). Interesante resulta, sin duda, cómo se cierra el prólogo con un acto de humildad, el propósito inicial era el de “limpiar un cajón”, pero dos palabras clave marcan el proceso que ha sufrido el texto primario: el trabajo de reescritura y las posteriores transformaciones de un material formado por notas y cartas, material con un carácter siempre más intimista, pero que al final han logrado darle otro más “autônomo, desligado do seu compromisso inicial, mais modesto, que era apenas uma limpeza de gaveta” (*Ibid.*). Como reafirma la crítica cervantina, se encuentra tempranamente este fenómeno de diálogo en el escritor español:

Todo texto es un diálogo del autor consigo mismo, con el tema de que trata, (...) con todos los lectores de cualquier tiempo y espacio. Cervantes ha dramatizado esa experiencia en la idea de escritura como conversación y como traducción: **todo escritor dialoga con el amigo que le inspira**, o traduce a un Cide Hamete Benengeli. (MORÓN, 2005, pp. 35-36. Marcas mías)

No obstante, ese diálogo también acaba transformándose en una reafirmación de las decisiones autorales, como se percibe en este fragmento, gracias al apoyo dado por el “maestro amigo” en las decisiones:

Não sei se o leitor teve algum prazer em ler este trabalho. (...) Acredito mesmo que o leitor não tenha tido nenhum prazer em me acompanhar

⁴⁶ Este epígrafe al que se refiere la voz que narra se intitula: “Planta baixa de um livro” (DOURADO, 1973, pp. 71-82).

nesta trajetória e travessia, (...) Trabalho a que meu mestre imaginário queria dar o nome de *Breviário de Romance*, mas que eu achei um pouco pretencioso, embora o significado de coisa breve e resumida, de uso diário, da palavra *breviário*, me agradasse, como me agradaria, por exemplo, *Livro das Horas*, que já foi escrito. Concordei com ele na hipótese de escolhermos um título em que figurasse a palavra *poética*, que no fundo é a finalidade destas notas. Ajuntei *Uma* ao título *Poética de Romance*, que meu mestre passou a querer, e ambos nos demos por satisfeitos: o meu mestre lisonjeado na sua dicção altíssima, eu sossegado na minha modéstia. (DOURADO, 1973, pp. 114-115)

Al tratar sobre las musas del texto, parece que Dourado se reafirma una vez más al asegurar que no cree en ellas, que prefiere la palabra “inspiración”. No obstante, elegirá también esta técnica de diálogo entre amigos en *Um artista aprendiz*, donde se introduce esta discusión a través de la conversación entre el joven protagonista de su novela, João Fonseca, y el escritor carioca, Matias Alencar:

Não me interesso pela técnica, disse Matias. Acredito é na inspiração, o romance é dom de Deus. Se eu fosse acreditar que o romance é dom de Deus, eu, que não acredito em Deus, estaria fodido, disse João. Aliás, tenho horror da palavra inspiração, só acredito na técnica. O que há é apenas a técnica, o mais a gente tem ou não tem. (*Idem*, 1989, p. 124)

Por medio de estos diálogos, el resultado que se pone de relieve es que: “Todo texto es a la vez una creación del esfuerzo del autor y un regalo de las musas. Por su esfuerzo, el autor es padre de su obra; en cambio, como receptor del regalo, es padrastro de un hijo que adopta” (MORÓN, 2005, p. 35).

Existe asimismo otro pasaje douradiano presentado a modo de diálogo que llama especialmente la atención, dada la extensa reflexión que realiza sobre el empleo del latín, pero que se representa en forma de conversación

entre amigos, funcionando a modo de consejo “ejemplar”, y que posee ciertas reminiscencias con el prólogo primero del *Quijote* y algo de paradigmático de las *Novelas Ejemplares*. En este caso, se diseña a un personaje llamado Humberto⁴⁷. Se trata de un abogado de la misma promoción que el protagonista Tomás, al que le hablará sobre el empleo de los “latines” como ardid para impresionar y obtener así un mayor beneficio económico en el ejercicio de su profesión:

Hic et nunc, “aqui e agora”, pagamento imediato, meu caro Tomás. Releia os clássicos, ninguém melhor do que os romanos entenderam esta patifaria que se chama Direito. Não tenho certeza, Humberto, mas é capaz de terem sido eles os inventores de nossa parafernália jurídica, tão do seu agrado. Como é mesmo o seu conselho? De uma simplicidade exemplar, disse ele. Se a causa vale pouco, não tem sentido gastar latim. E mais: se você tem certeza do direito do seu constituinte, seja claro, curto, limpo e objetivo. Se há alguma dúvida, use o mais possível as citações, Chiovenda, von Jhering, Planiel, Gurvich, Jellinek e Kelsen são apropriados. Nossos juízes, embora não os leiam, adoram. Gaste o latim, de que eles não entendem patavina. Em larga escala se o juiz for burro e ignorante. Caso contrario, sobretudo se o juiz for culto e inteligente, o que é raríssimo, seja moderado. Se lembre: **Inteligente pauca**, o que em vernáculo quer mais ou menos dizer: “Ao inteligente poucas palavras (bastam).” Você está sendo contraditório, Humberto. Deve-se ou não se deve usar a língua de Virgílio? Gostei desse *Virgílio*! disse ele. O latim e os tratadistas servem mais, além de confundir, é para aumentar os honorários. (*Idem*, 2001, p. 31. Marcas mías)

Las reflexiones del escritor brasileño sobre el ejercicio de la creación literaria aparecen también enmascaradas en alguno de sus personajes de ficción. En *Uma poética de romance*, a través de la voz de Erasmo Rangel, al que se le denomina como: “Maestro imaginario” y con el que entabla

⁴⁷ “[O] supramencionado Humberto, graduado uns três anos antes de mim, que deixara atrás de si a fama de ter uma bela retórica a serviço de uma inteligência brilhante, ornada de eficientes e sempre oportunos brocados latinos, pelos quais ele cobrava mais caro, quando os usava, feito gostava de dizer, dando homéricas gargalhadas, no que era acompanhado por mim” (DOURADO, 2001, pp. 30-31).

conversaciones, usando la ironía y las referencias a otras obras/autores para establecer otra de esas “conversaciones entre amigos”:

Rebatendo o que eu disse ou o que disse o mestre imaginário que cismeí de inventar, naquela sua frase de que se deve radicalizar os defeitos a fim de que eles se transformem em virtude ou estilo, um amigo me fala sobre o lugar-comum em minha obra, coisa que ele acha prejudicial à minha realização artística. E cita, em abono de sua opinião, o famigerado Guimarães Rosa, Shakespeare e Machado. Meu Deus, meu Santíssimo Sacramento do Altar (é prima Biela falando), para que altíssima confraria me chamam! (*Idem*, 1973, p. 83)

En la novela *O meu mestre imaginário* también se deja constancia de inquietudes y preferencias, una vez más, a través del “Maestro imaginario”, que se expresa en los siguientes términos: “Se, após a escrita, um autor diz alguma coisa sobre o que escreveu, nada mais está fazendo do que um novo escrever” (*Idem*, 1982, p. 24). Dourado, a su vez, se (auto)transforma en personaje de ficción en su novela considerada autobiográfica, *Gaiola aberta* (2000). Otro protagonista al que, una vez más, le apasiona el caballero creado por Cervantes y cuyo libro de cabecera no es otro que *Vida de don Quijote y Sancho* del también español Miguel de Unamuno.

Por otro lado, se encuentra la discusión sobre la labor de escritura a través del Dr. Tomás (personaje principal de *Confissoes de Narciso* que se ha suicidado y está muerto desde el inicio de la novela) y del que se relata su historia a través de la lectura de sus diarios memorísticos dados a conocer por su esposa Sofía, a la que poco le importa el contenido o lo que suceda con ellos. Tomás reflexiona sobre el acto de escribir: “Se eu fosse romancista, a minha narrativa teria de ser verossímil. Como não o sou, posso registrar aqui o

incrível fato de que todas as mulheres que eu amei se pareciam demais, eram quase cópias umas das outras” (*Idem*, 2001, p. 67).

El escritor brasileño Autran Dourado es un autor contemporáneo que le abre al lector las puertas de su ingenio de ficción para mostrarle, por medio de otras ficciones literarias, los bocetos arquitectónicos de cómo en su mente se van gestando sus novelas, qué pasos sigue para la construcción de la trama o por qué se eligen tan al detalle los nombres que han de bautizar a sus personajes, pero sobre todo la importancia de hacer que la crítica sea un peldaño (más que) necesario como una de las maneras de optimizar y aprimorar el resultado de una obra literaria:

Afinal, a obra de arte da linguagem se faz é na e com a linguagem, (...). É um duro e surpreendente trabalho ao mesmo tempo. Até certo ponto de meu *UMA POÉTICA DE ROMANCE* procuro desmitificar o fazer literário, para daí em diante, numa aparente regressão, desdizer o que foi dito. Como diz o meu mestre, toda desmitificação cria novos mitos, e seu livro, para usar a terminologia da época, até certo ponto é crítica e leitura, depois metalinguagem, para no fim se tornar em rasgada linguagem, quer dizer – narrativa. (*Idem*, 1976b, p. 133)

Por lo tanto, sirva esta panorámica somera, posiblemente incompleta dado el ingente volumen de producción que este tema ha generado y genera hasta el día de hoy, como nexos inicial para establecer el diálogo que se pretende entablar entre las poéticas de dos autores que han marcado sendos períodos, más que por su fama, por su producción literaria de singular excelencia.

3. La biblioteca cervantina de Autran Dourado

“Del mundo de los libros
a los libros del mundo”
Hans Blumenberg

Con plena conciencia de la contemporaneidad del escritor brasileño y del empleo de una técnica indiscutiblemente propia a la hora de escribir sus obras, aparecen plasmadas en gran parte de la poética de Autran Dourado referencias a textos de muy variados autores, amén de citas de los que denomina como sus libros de cabecera, donde se ponen al descubierto algunas de las ideas y tendencias que, como él mismo apunta, surgen de sus lecturas y reflexiones, y que presenta ante el lector con el mayor respeto y cuidado, en ocasiones incluso como explica en tono casi confesional, entresacadas de su memoria y entremezcladas con sus propios escritos:

Não sei se essa última frase é genuinamente minha (...). O hábito das leituras vadias, como são as minhas, em que não tomo nota, apenas procuro apreender o assunto como uma esponja, leva-me a esse perigo. O que não é um mal em si, pode até se transformar numa virtude. (DOURADO, 1982, p. 39)

De entre las miles de páginas dadas por el escritor brasileño a lo largo de más de sesenta años de una ingente producción literaria, se extraen aquí las menciones explícitas sobre el autor español y las referencias a sus creaciones literarias que han constituido un testimonio significativo para la formación de Autran Dourado y que, a modo de “recordatorio”, se recopilan como una insigne muestra de la riqueza literaria que maneja en su carrera que, como bien supo resumir haciendo acopio de humildad: “Os homens de vastas

leituras se lembram de poucos nomes, de poucas coisas; tal vez seja uma cômoda e mentirosa desculpa minha, de não tantas leituras assim" (*Ibid.*, p. 43).

Estas citas del autor español, Miguel de Cervantes, permitirán delinear y entender cuáles son las raíces de su conocimiento ibérico, así como de sus lecturas recurrentes, fruto también de sus desvelos personales, y asimismo se podrá con esta multitud de ejemplos aproximarse a un aspecto bien definido en su poética, como es el modo en el que concibe la creación literaria.⁴⁸

Las obras douradianas revisadas y seleccionadas para elaborar este breve capítulo, que se extiende y alcanza mayores dimensiones en el anexo 1 del volumen 2 incluyendo gran parte del abanico autoral explícito que despliega el escritor brasileño, constituyeron un total de 13 publicaciones de cuales se han consultado las siguientes ediciones: *Uma poética de romance*, 1973; *Ópera dos mortos*, 1974(a); *Novelário de Donga Novais*, 1976(a); *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*, 1976(b); *O meu mestre imaginário*, 1982; *Lucas Procópio*, 1985; *Um artista aprendiz*, 1989; *Um cavaleiro de antigamente*, 1992; *Ópera dos fantoches*, 1994; *Vida, paixão e morte do herói*, 1995(b); *Gaiola aberta: Tempos de JK e Schmidt*, 2000; *Confissões de Narciso*, 2001; *Breve manual de estilo e romance*, 2009. Estas novelas han sido escogidas por poseer mayores referencias cervantinas y ser así consideradas como más representativas de la evolución que su poética ha ido

⁴⁸ Obedece esta presentación a un estricto orden cronológico con las entradas del escritor español Miguel de Cervantes y de su obra, según encontradas en las publicaciones de Autran Dourado, así como las subsiguientes referencias bibliográficas oportunas para su inmediata localización en la poética del escritor brasileño. De igual modo, en el anexo 1 del volumen segundo se incluyen por extenso las citas filosófico-literarias que, diseminadas por gran parte de sus obras, componen una parte importante del *corpus* de referencia autoral y teórico.

experimentando en relación al universo ibérico, perteneciendo las cuatro primeras obras a la década de los años 70, tres a los de los 80, otras tres a los años 90 y, finalmente, las últimas a la primera década de 2000. Asimismo, es importante notar que todas las citas de la trilogía de la saga de los Honório Cota, a saber, *Ópera dos mortos*, *Lucas Procópio* y *Um cavalheiro de antigamente*, no se incluirán en este capítulo de la biblioteca, a pesar de ser mencionadas en este *corpus* inicial. Esta decisión está motivada para evitar así una reiteración desnecesaria de fragmentos de obras douradianas, máxime dada la propuesta de trabajo que se realiza en el capítulo quinto en base a estos textos.

Miguel de Cervantes (Saavedra): Escritor español (1547-1616) cuyos orígenes todavía son algo inciertos hasta el día de hoy, a pesar de más de cuatrocientos años de estudios críticos y biobibliográficos. Cualquier intento de resumir su trayectoria por una vía única será infructuoso, máxime dada la excepcional calidad de las obras publicadas hasta el momento sobre su vida y producción, a las cuales es menester acudir, comenzando por aquellas impresas ya en suelo brasileño, en español y en portugués, por Maria Augusta da Costa Vieira⁴⁹; aunque sin dejar de mencionar las investigaciones tan importantes que han elaborado especialistas cervantistas de la talla de Jean Canavaggio (1998, 2000, 2003) ni tampoco perder de vista trabajos previos de corte clásico realizados por Luis Astrana Marín (1948-1958), Alberto Sánchez (1997), Anthony Close (1998), Martín de Riquer (1998) o Krzysztof Sliwa

⁴⁹ Vide bibliografía general.

(1999), entre otros. Y dada esta oscuridad biográfica manifiesta, a pesar de existir investigadores de prestigio dedicados al tema, aseguran los especialistas que tal incertidumbre conduce a cierto desequilibrio que llevaría a una compensación premeditada:

Elo explica – aunque no justifica los abusos – la atención prestada a sus ficciones, para tratar de suplir las lagunas de nuestra información, buscando, en un intento algo capcioso, si no un autor cuyo perfil perdido se nos descubre desde un enfoque indirecto, al menos todo aquello que sea susceptible de iluminarlo. Pero Cervantes rara vez se expresa en nombre propio, ya que suele delegar sus poderes en narradores imaginarios, como Cide Hamete Benengeli en el *Quijote*, o nos ofrece, en sus dedicatorias, sus prólogos y su *Viaje del Parnaso*, los fragmentos dispersos de un retrato de artista cuya verdad se sitúa más allá de cualquier verificación inequívoca. (CANAVAGGIO. Versión digital)⁵⁰

Las primeras referencias al autor español aparecen en el *ars poética* douradiana a respecto de la herencia de la novela picaresca y los iniciadores de la prosa de ficción, además de mencionar la idea de que una de las lenguas europeas más ricas del mundo es la española, considerándola como lengua literaria (DOURADO, 1973, p. 16). Asimismo, una de las técnicas cervantinas más destacada por Autran Dourado y que más le ha ayudado en su proceso de aprendizaje experimentador es la denominada como “estructura abierta”, que también fue significativa en el proceso de creación para el propio Cervantes:

O caso de forma ou estrutura aberta maior que conheço é o de Cervantes, no *Dom Quixote*, se não se levar em conta *Los Sueños* de Quevedo. Helmut Hatzfeld demonstrou à sociedade o barroco de Cervantes, mesmo como estilo de época. Graças à estrutura aberta do barroco é que Cervantes conseguiu escrever mais de um *Dom Quixote* – o de 1605 e o de 1615. Tanto a estrutura do *Quixote* é aberta, que Cervantes poderia, como fez, acrescentar quantos episódios quisesse na narrativa, sem com isso alterar o plano geral, a estrutura da obra. Tanto é aberta, que um outro autor, que se dizia chamar Alonso F. de Avellaneda, tomou a si a tarefa de continuar o *Dom Quixote* de 1605.

⁵⁰Consultado en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Cfr. bibliografía digital.

Tanto é aberta, que o próprio Cervantes, talvez sentindo o perigo que correm as narrativas míticas de caírem no domínio público e terem depois a sua autoria discutida, como é o caso da *Odisséia*, (...) o próprio Cervantes se apressou em publicar o segundo *Quixote* dez anos depois do primeiro, só não escrevendo o terceiro, segundo o meu mestre imaginário, porque cansado ou por ter sentido que o seu público ia se cansando ou por qualquer outro motivo. Bastava deixar a morte para mais longe, para onde bem quisesse. Reparem sobretudo que o *Quixote* poderia ter virado uma espécie de *Mil e Uma Noites* sem fim, costurado por uma Xerezade de maior gênio. (*Ibid.*, pp. 26-27)

Otra de las técnicas que Autran Dourado pone en juego es la de la composición y montaje de la novela, o lo que felizmente abanderara como: “romance desmontable” (*Ibid.*, p. 38), cuyo objetivo es el de la unidad vertical de la obra, lo cual permite que el autor escriba en “bloques” individualizados y móviles. Y se insiste en la creación cervantina como paradigma:

Se quisermos remontar a muito longe (não longe demais), indicaria Cervantes como marco; ou melhor – a estrutura aberta do barroco, que permite a múltipla leitura, como é o caso dos episódios distintamente separados do *Dom Quixote de La Mancha*. (*Ibid.*, p. 39)

Esta construcción calificada como “barroca” por el escritor brasileño, se fundamenta en una concepción muy personal, creativa e ideológica que deja bien definida: “O barroco para mim não é apenas um conceito histórico, capítulo da história da arte, mas alguma coisa viva e atenuante, que me estimula na elaboração da minha própria criação literária” (*Ibid.*, p. 36) y que aglutina múltiples fuentes de las que se nutre, sobre todo, se trata de autores españoles incluyendo referencias plásticas también ibéricas:

Tudo isso aprendi nos meus estudos sobre o barroco. Aprendi brasileiroamente em Graciliano. Aprendi em Cervantes. Aprendi no Quevedo de *La vida del Buscón* e na loucura de *Los Sueños*, que é o *Coloquio de los Perros* de Cervantes levado ao máximo desvario

barroco, um painel de Goya. Aprendi não só no Cervantes do *Quixote*, mas na composição entrelaçada, musical e lúdica, de *Novelas Exemplares*. (*Ibid.*, p. 42)

Cuando se reflexiona en torno a la construcción novelística, pero considerada como un “juego”, este aspecto lúdico de la elaboración se apareja con un tipo de lectura múltiple, por lo que una vez más está la presencia de Cervantes entre sus páginas, sobre todo en los cuestionamientos de otras obras a la hora de defender esa modalidad de lectura múltiple, usando así el modelo cervantino como elemento de comparación:

Ora, se mesmo com um livro como o de Conrad, de estrutura cerrada e intrincada tessitura, em que não se pode acrescentar quase nada (ao contrário do que sucede em livros tão díspares como é *A Educação Sentimental*, e mais radicalmente em *Bouvard e Pecouchet*, de Flaubert, e o *Dom Quixote*, de estrutura e composição abertas), se mesmo com *Lord Jim* o que Antonio Candido faz na verdade é propor uma nova modalidade de leitura, que dizer de livros de estrutura abertíssima como os supracitados de Flaubert e Cervantes, para não falar do *Processo* de Kafka? (*Ibid.*, p. 58)

La teoría douradiana sobre la estructura construida en base al análisis de la novela inacabada de Kafka, *El proceso*, conduce al autor brasileño una vez más a pensar, entre otros, en el *Quijote* de Cervantes y en las secuelas dadas:

O *Processo* se compõe de episódios quase autônomos, no sentido em que são autônomos, por exemplo, os vários cantos da *Odisséia*, os capítulos do *Quixote*, os episódios do *Ulisses* de Joyce. O romance oriundo da epopéia, de estrutura aberta, e o romance oriundo da tragédia, de estrutura fechada, é outro tema de que me ocupo nas minhas divagações peripatéticas, sempre sob a batuta do meu mestre imaginário. Mesmo que não se consiga provar essas duas origens. O que não tem nenhuma importância, diz o meu mestre, a hipótese é fascinante. (...) À maneira de Cervantes no *Quixote* ou do seu mestre Flaubert, em *Bouvard e Pecouchet* (Proust, num dos seus pastiches,

seguindo o exemplo de Avellaneda com o *Quixote*, escreveu mais duas aventuras para os dois famosos e quixotescos imbecis: Bouvard e Pecouchet na vida mundana e no mundo da música), Kafka poderia acrescentar quantos episódios ou aventuras quisesse ao livro, sem quebra de estrutura. (*Ibid.*, p. 61)

Y las discrepancias hasta se colorean de tono cervantino: “[N]ão posso concordar com Eco, pois a minha formação clássica, alimentado que fui nas tetas de Aristóteles, não permite (se eu encontrasse com esse Umberto Eco seria uma memorável e quixotesca façanha!)” (*Ibid.*, p. 65). La discusión entre el maestro y su discípulo en el interior de la obra deriva hacia el tema del reparto de los episodios:

[A] distribuição dos episódios ou blocos como você trabalha, como antes de você Cervantes e Flaubert, o Flaubert de *Bouvard e Pecouchet*, trabalharam, só que você com um sentido de modernidade diferente, não melhor mas contemporâneo, que se beneficia das invenções técnicas de Joyce, Svevo, Faulkner e Proust. (*Ibid.*)

Al final de esta obra, incluso son pertinentes las valoraciones sobre la misma, con halagos generosos:

(não sei se você escreveu o livro pensando no caso das *Bucólicas* ou no das *Novelas Exemplos* ou mesmo do *Dom Quixote*; você, como Virgílio – não se envaideça com a aproximação, que é apenas accidental – é capaz de nem ter pensado nisso, veremos), é aí que se apóia toda a estrutura de composição de *O Risco do Bordado*, para mim de uma simetria absoluta, mesmo espacial. (*Ibid.*, p. 67)

En la obra de ficción *Novelário de Donga Novais* se crea un personaje de origen italiano al que el autor llama “Giuseppe Fuoco”. Se trata de un zapatero (un artesano) que aparece descrito como un soñador y que, al igual

que don Quijote, contagiaba a quien lo acompañaba; así también aparecerá definido otro de los protagonistas que deambula por la producción douradiana, se trata del dr. Viriato, y ambos son citados de este modo:

Fuoco, mesmo negando o sonho, continuaba a sonhar. E o sonho contagiava, o dr. Viriato se sentia pela primeira vez feliz, confessou sem medo a Donga Novais. Banhado de luz, imponderável, o coração lavado, era um outro Viriato que ouvia um outro Fuoco falar. Lança em riste, o dr. Viriato estava pronto para marchar como o exército invisível: Palmeirim, Cid el Campeador, Quijano. (*Idem*, 1976a, p. 100)

También se cuenta como tan solo el señor Donga Novais ha sido testigo del “nacimiento” de la belleza de Lelena, la protagonista femenina de la novela, algo que describe remontándose a la época de los caballeros andantes, cual figura medieval, y entre los que se cita a don Quijote:

Se só Donga Novais se lembrava no nascedouro, no próprio olho d'água, da depois decantada beleza e risco de Lelena, causadora de guerras públicas e intestinas, de Tróias, Teseus e outros sequestros, cavalos, armas, elmos e couraças, cavaleiros de Paulo Uccello em pleno combate de São Romano⁵¹, lanças e viseiras nas fantasias lunáticas, maravilhosas e criadoras de Lepanto⁵², transmutadas nas carnes magras do Cavaleiro da Triste Figura, nos sonhos da Demanda do Santo Graal, Palmeirim, Orlando Furioso e Cid el Campeador e outros mais e tão gloriosas gentes e batalhas, pretéritas e futuras, sem falar no rapto das sabinas, amazonas ou puras e feminis figuras dos cantares medievais. (*Ibid.*, pp. 72-73)

En la siguiente novela, aunque perteneciente a ese mismo año, *Poética de romance: matéria de carpintaria*, se vuelve a destacar una vez más el valor

⁵¹ “La batalla de San Romano” es un cuadro del pintor italiano Paolo Uccello, en el que se representa un enfrentamiento acaecido en la historia de Florencia, en el año 1432, entre las tropas florentinas y las milanesas (que serían derrotadas). La impresión que transmite el cuadro es de tal “realismo”, que más parece un tapiz que una pintura, una técnica de la cual se volvió medio obsesivo Uccello.

⁵² “La batalla de Lepanto” fue el nombre dado al combate naval que tuvo lugar en el Golfo de Lepanto, Grecia continental, en 1571. Miguel de Cervantes, contando con veinticuatro años, combatió en la galera “Marquesa”.

como obra poética del libro de Cervantes al que se califica, junto a otras composiciones de la literatura universal, como “poesía” y “creación”:

Os adjetivos que venho usando e ainda vou usar para transmitir o meu entusiasmo por uma obra poucas vezes igualada no gênero e na época na cultura universal, dizem bem do que ela é: poesia e criação. O melhor seria dizer obra de expressão poética, porque assim evitaríamos equívocos e sob a mesma denominação poderíamos situar obras aparentemente distantes como o QUIXOTE, a DIVINA COMÉDIA, THE WASTE LAND, MADAME BOVARY, um poema de Drummond e GRANDE SERTÃO: VEREDAS ou MACUNAÍMA. (*Ibid.*, p. 173. Mayúsculas del autor)

A la hora de reflexionar sobre la construcción del personaje considerándolo como metáfora, las creaciones douradianas son fieles al cliché de la perfección como es Don Quijote, es decir, como el protagonista que llegó a superar en fama a su autor y que, dicho sea de paso, también se llegó a lexicalizar⁵³ (confiérase la primera aparición del término en la edición del DRAE de 1817⁵⁴), formando parte así de la lengua española:

[O] personagem é tão mais perfeito quanto mais autônomo se torna, quanto mais se desprende e se distancia da placenta do seu criador. Como acontece com a metáfora, e para nós personagem é metáfora, com o correr do tempo o segundo termo vai adquirindo vida própria, vai prescindindo do primeiro, vai elidindo-o. Às vezes prescinde do próprio autor, como é o caso do Quixote; se transforma em palavra dicionarizada, como é o caso do Tartufo de Molière. (*Ibid.*, p. 187)

⁵³ En el artículo enmendado a la que será la 23ª edición del Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua (DRAE), que se puede consultar *on-line* (www.rae.es), las alusiones a la obra de Cervantes se producen a través de la entrada “quijote²”, que posee dos significados, siendo el primero de ellos: “1.Hombre que, como el héroe cervantino, antepone sus ideales a su provecho o conveniencia y obra de forma desinteresada y comprometida en defensa de causas que considera justas” (2012, como redacción propuesta). En la 22ª edición del DRAE (la que está en circulación) se lee como primera acepción: “1.Hombre que antepone sus ideales a su conveniencia y obra desinteresada y comprometidamente en defensa de causas que considera justas, sin conseguirlo”.

⁵⁴ [Http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtlle](http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtlle) (Cfr. RAE U, 1817, p. 722, 1).

En *O meu mestre imaginário* se ofrece una lectura comparativa sobre el modo de escribir, que se elabora en términos de producción intelectual, de los dos escritores ibéricos pertenecientes al Siglo de Oro español, Miguel de Cervantes y Francisco de Quevedo:

O que há em Cervantes de clássico e renascentista há em Quevedo, uma espécie de *Lo Coloquio de los Perros* [sic] enlouquecido. Quevedo era um Cervantes que tivesse perdido a razão, empolgado pelo seu sonho arrebatador. Onde em Cervantes o riso sereno e comedido, em Quevedo temos a chalaça, o humor negro. (*Idem*, 1982, p. 91)

En la siguiente novela douradiana, *Um artista aprendiz*, se describe a uno de los personajes que conoce el protagonista de la obra, João (el joven escritor aprendiz), siguiendo los parámetros (algo estereotipados por la literatura) que se cree que definen a los españoles, conforme se lee:

Francisco Hernández, filho de imigrantes espanhóis, apaixonado nas suas opiniões, enxuto de carnes e comprido como o prototipo de sua raça, Dom Quixote, escrevia longos e profundos ensaios sobre problemas culturais e escritores da sua admiração. (*Idem*, 1989, p. 104)

En el caso de *Vida, paixão e morte do herói* aparece un personaje femenino llamado “Marcela”, se trata de la que es señalada como posible primera maestra de Oriosvaldino, pero que al final no lo será (*Idem*, 1995b, p. 15 *passim*). En *Confissões de Narciso* aparece asimismo otro personaje femenino que se llama también “Marcela” (*Idem*, 2001, pp. 109; 128 *passim*). Este nombre recuerda con vivacidad a una de las protagonistas cervantinas del *Quijote* (la pastora Marcela, personaje de los capítulos XII-XIV de la primera parte) que, tiempos después, también aparecería caracterizando a una

protagonista que es una joven española en la novela *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881) del escritor brasileño Machado de Assis y cuyo nexo con la obra cervantina ha sido justificado por trabajos importantes firmados por las investigadoras Maria Augusta da Costa Vieira (1997, 1999, 2004) y la española afincada en Brasil Piñero Valverde (2000). Se destaca esta incidencia sobre todo porque el nombre de Marcela no es muy común en el territorio brasileño y uno de los primeros en alertar a este respecto fue Gilberto Pinheiro Passos. En el caso de Dourado, él mismo posee una poética que le otorga un destaque privilegiado a la atribución de los nombres de sus personajes de ficción, de ahí que se destaque este uso.

En esta novela douradiana de 1995(b) se mezclan asimismo nociones literarias tanto en referencia al autor como a algunos de los principales personajes cervantinos. En este sentido, aparece la presentación comparada de sus protagonistas dos a dos:

Francisco nada sabia dessas histórias de cavalaria e de cavaleiros andantes, não possuía vocação e pureza do nosso herói. Ele tinha o bom senso de um Sancho Pança, os pés fincados na terra, nada de vocação de pureza eterna do seu amo, o famoso Fidalgo Dom Quixote de la Mancha. Com este se aparentava o nosso Oriosvaldino, que teria na sua vida um momento de grandeza infinita, só comparável ao heroísmo do famoso hidalgo manchego. Miguel de Cervantes só conta a devoção do herói à casta, fina, pura e nobre Dulcinéia, que ele imaginava ver na grossa e vulgar camponesa Aldonza Lourenço, não diz se o Fidalgo era virgem. Nada demais não conhecer mulher na sua idade. O incompreensível para Francisco foi ele ter se mantido casto durante toda a vida. (*Idem*, 1995b, p. 56)

En la revisión de la obra intitulada *Gaiola aberta: Tempos de JK e Schmidt* se extraen varias citas también significativas en las que se nombra

tanto al autor español como a su obra (y a sus personajes), inmersas en las reflexiones sobre el concepto de “Verdad”:

De que vale a sua pobre, minguada e praticamente inexistente literatura diante da Verdade? Disse Unamuno, talvez o mais importante escriba do senhor Dom Quixote de la Mancha depois de Miguel de Cervantes Saavedra, que diz ter ouvido a voz de nosso mestre e senhor através de uns originais comprados na feira, de um certo Cide Hamete Benegeli [sic]⁵⁵. Com que cara viverás, se nela não houver mais vergonha? continuava o terrível Dom Miguel de Unamuno, que não fez outra coisa na vida senão lutar contra fantasmas às vezes muito reais. (*Idem*, 2000, p. 71)

Avanzando en la lectura de esta novela, prosiguen las menciones al autor español y a su obra, así como a la versión que de la misma hizo Miguel de Unamuno, y el valor de fuga que constituye para el personaje el ejercicio de la lectura, siempre tan practicado por los protagonistas douradianos:

Preparei para mim uma dose de uísque, fui para o escritório ler alguma coisa realmente importante, que se casasse ou não (dependia) com o meu estado de espírito, sempre lia assim. Sentia um zumbido prolongado no ouvido. Para me aliviar, cuidei dos livros que devia ler. Quem sabe o *Quixote*, de Cervantes, e *Vida de Quixote e Sancho*, de Unamuno, livros de minha particular estima, que já me salvaram mais de uma vez? Preparei uma nova dose de uísque, e tive um pensamento digno de Sancho: são livros grandes demais, melhor alguma coisa pequena. E fui direto à estante onde ficavam os russos. Meus dedos deram logo com *A morte de Ivan Ilitch*, de Tolstói, uma pequena obra-prima, límpida, tão diferente dos dois outros que eu cogitara – de uma morbidez, de um riso e desespero fantásticos. (...) Apertei contra o peito o pequeno livro de Tolstói. Para que pensar em escrever, se alguém escrevera uma novela como aquela antes de mim? Eu vi que o meu pensamento era absurdo, de tão pouco racional. Se ao menos fosse de Cervantes que eu pensasse aquilo... (*Ibid.*, pp. 159-160)

Y más adelante, antes de concluir ese mismo capítulo y envuelto en la temática reflexiva en torno a la escritura, una vez más la lectura de Cervantes

⁵⁵ Léase: “Benengeli”, que así es como lo nombró Cervantes en el original de 1605.

es el motor que mueve al personaje para sacudirlo de su estado de sequía creativa:

Me diga uma coisa: há quanto tempo você não escreve uma coisa sua, realmente sua? disse ele. Há uns dois anos, disse eu. Então está explicado, não há necessidade de diagnóstico profundo, disse ele. Você está é com o carburador entupido. A minha receita é escrever, escrever, escrever. Como? perguntei. Vou levá-lo para a Clínica São Vicente, você passa uns quinze días lá, lendo Cervantes, tão do seu agrado. Você não tem nenhuma doença mental ou emocional, tenho a certeza de que daqui a dois días lhe voltará a vontade de escrever. (*Ibid.*, pp. 161-162)

Prosigue el diálogo con la novela cervantina en esta misma obra, pero en esta ocasión haciendo referencia al nombre “verdadero” de Don Quijote y al encuentro de este con el barbero y la archiconocida y emblemática aventura del yelmo de Mambrino, perteneciente al capítulo XXI de la primera parte del *Quijote* (1605), y que ha constituido para los estudios cervantinos la metáfora ideal contenedora que ha logrado aunar las corrientes críticas de corte histórico y moderno:

Schmidt era de um humor muito vário. Eu nunca desconfiava para onde ele ia, por onde ele voltava. Às vezes parecia que estava brincando comigo, outras ficava seriíssimo. Autran, você que tem no sangue a erudição mineira, poderia me dizer o vero nome de Dom Quixote de la Mancha. Não titubiei: Alonso Quijano, *el bueno*. Eu tenho um fascínio enorme pelo Quixote, mas confesso que o Sancho me derrota às vezes, disse ele. Perguntei se ele se lembrava da contenda barbeiro-Dom Quixote por causa de uma bacia. Dom Quixote dizia que era o elmo de Mambrino, o outro bacia de barbeiro. Para aplacar a fúria de Quixote, Sancho disse a seu amo e senhor: não é nem uma coisa nem outra, mas baciélmo. E Schmidt riu muito e disse não seria o bom Sancho do PSD mineiro? Todo mineiro é um pouco os dois, mesmo o Juscelino. (*Ibid.*, p. 203)

Finalmente, en el *Breve manual de estilo e romance*, al citar el recurso de la simplicidad, y para responder a una crítica que recibió hace tiempo el escritor brasileño, este echa mano del inicio de la novela cervantina, que se ha convertido en una de las frases más universales, y así escribe mezclando español y portugués: “O referido cidadão, ‘de cuyo nombre no quiero acordarme’, já morreu...” (*Idem*, 2009, pp. 12-13). Fuera este guiño, más adelante, en un capítulo de carácter reflexivo sobre “Lo qué se debe leer” es claro a la hora de definirse:

[L]eia imediatamente um escritor de quem você tenha certeza, por já ter lido algum outro livro dele ou por informação de pessoa de bom gosto que você conheça ou admire, que ele é realmente um grande escritor. Foi assim que vim a ler, pela primeira vez, aos quatorze anos, o *Dom Quixote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes, numa tradução portuguesa que na época me pareceu boa; depois, é ao próprio original castelhano que tenho voltado. Se você se cansar de ler sempre e continuamente o *Quixote*, leia outro livro, *Novelas exemplares*... do mesmo Cervantes, é o que me aconselha o meu mestre imaginário. (...) Lembre-se de que os clássicos são os escritores que permaneceram e que durarão, e cuja leitura deve ser sempre recomendada aos neófitos. São com eles que realmente aprendemos como escrever. (*Ibid.*, p. 46)

Las restantes referencias al autor español y que aparecen en la trilogía de la saga de los Honório Cota, conforme apuntado al inicio de este apartado, están recogidas y clasificadas en el capítulo quinto, puesto que serán objeto de un análisis más detallado.

Es pertinente destacar, llegado este punto, que el abanico que maneja el escritor brasileño en su poética es bastante amplio, partiendo de grandes nombres enmarcados en el denominado como Siglo de Oro español, como es

el caso de Miguel de Cervantes, foco de interés principal de este capítulo, pero también de Luis de Góngora, Francisco de Quevedo, Santa Teresa de Jesús o Calderón de la Barca, entre los más destacados, hasta diversificar este abanico y llegar a la referencia de otros autores de origen hispánico, pero ya pertenecientes al Siglo de Plata español, piénsese en nombres que están incluidos entre sus miles de páginas como Miguel de Unamuno, Valle-Inclán u Ortega y Gasset, entre algunos de los que más repite y que para facilitar su consulta se han agrupado en un capítulo dedicado exclusivamente a las referencias literario-filosóficas presente en el anexo primero (1) del volumen segundo de esta investigación. Todas las inclusiones de este universo literario español clásico tan amplio son muy significativas dado el gran número de referencias, tanto que no pueden ser consideradas solamente como meras notas casuales, ni mucho menos ser identificadas como resultado de una instrucción básica. A raíz de tantas y tan profundas anotaciones provenientes de la literatura ibérica, mezcladas con su formación latinoamericana, se puede percibir en el escritor brasileño un genio propio que caracteriza su escritura laboriosa y que entreteje mil hilos, lo que afianza la idea de partida de un diálogo entre su poética con la de Miguel de Cervantes.

4. Balance crítico o el diálogo con la producción académica en torno a la obra de Autran Dourado: 1970-2010.

El punto de partida de este capítulo, en el que se abre un diálogo crítico directo con los trabajos académicos realizados entre 1970 y 2010, fueron los registros presentados por las investigadoras brasileñas: Eneida Maria de Souza (1996), en una edición especial monográfica sobre el escritor Autran Dourado; Izabel Cristina Souza Giménez, en su tesis doctoral presentada ante la UNESP (2005) y Liduína Maria Vieira Fernandes también en otra tesis doctoral defendida en la Universidade Federal de Paraíba (2006).

En el texto de Souza (1996), que fue el primero en cartografiar los trabajos académicos, se recogían por aquel entonces un total de 28 volúmenes específicos entre tesis y maestrías. Con posterioridad, en la investigación de Giménez (2005) se documentaban 34 “referencias” sobre Autran Dourado, pero en este caso se entremezclaban estudios académicos con obras didácticas sobre el escritor brasileño. En la tesis de Fernandes (2006), diez años después de la propuesta original de Souza (1996), se llegaron a registrar un total de 52 trabajos de investigación finalizados, esta vez todos ellos de corte académico y defendidos en diferentes universidades y países, aunque la gran mayoría fueron realizados en el ámbito brasileño.

La propuesta para esta nueva incursión en el campo de los estudios universitarios, cinco años después del último trabajo recopilatorio, permite observar que además de un aumento más que significativo del número de investigadores y con una serie de pesquisas más diversificadas, también han sido destacadas las aportaciones novedosas en las líneas de abordaje de la

producción douradiana, es decir, no solo se varía el qué se cuenta sino también el cómo, de ahí la inclusión de trabajos de corte transversal e interdisciplinar, algo que sin duda ha enriquecido sobremanera el modo de “leer” e interpretar el grueso de la poética douradiana, prestigiando de este modo el trabajo artesanal tan propio del escritor brasileño. La presente investigación⁵⁶ se ha cerrado con un total de 80 trabajos concluidos, es decir, defendidos y aprobados ante un Tribunal Académico. Asimismo, se aprecia un significativo y creciente número de estudios en curso, del que se ofrece un relato breve en el anexo dos (2) del volumen segundo, lo que representa el interés vivo por la producción de este autor.

Los criterios para la presentación de esta fortuna crítica se fundamentaron *a priori* no solo en la importancia de recopilar y actualizar todos los volúmenes, para así poder presentarlos en un anexo con el fin de demostrar el alcance y la relevancia de la obra de Autran Dourado hasta la actualidad, sino también, y más específicamente, para destacar que es viable la creación de un método de clasificación por medio de “constelaciones” temáticas de las investigaciones realizadas. Este sistema de clasificación para las producciones académicas ha sido elaborado tras una ardua búsqueda y reflexión en torno a las interpretaciones y los comentarios que durante años ha suscitado la obra de Autran Dourado. El germen del criterio clasificatorio creado para el balance crítico surge de un concepto arraigado en el primer ensayo-fantasía

⁵⁶ Los recursos utilizados tanto en este capítulo como en el anexo 2 para el cotejo de informaciones, ampliación y obtención de los materiales, fueron el buscador de internet “Google”, a través del cual se accedieron a algunas bibliotecas virtuales; el portal *on-line* de la “Plataforma Lattes”, que el Centro Nacional de Pesquisas (CNPq) pone a disposición de los profesionales que investigan en el ámbito brasileño, a través del cual se ha podido entrar en contacto con algunos de los investigadores que han realizado algún estudio sobre la obra de Autran Dourado y, finalmente, para la obtención de los trabajos más antiguos y de difícil acceso se han utilizado los servicios del Sistema “COMUT” y del “Préstamo Interbibliotecario” de la Biblioteca Florestan Fernandes de la Universidade de São Paulo (Brasil).

douradiano, como el propio autor solía denominarlo. Se trata de la idea de una “constelación”, que literalmente es un término que sugiere la agrupación de un conjunto de estrellas y que, mediante trazos imaginarios, la unión de estas permitiría la visualización de figuras virtuales o lo que es lo mismo, la propia constelación.

Por lo tanto, esta noción de *constelación*, como elemento primario, forma parte de una metáfora construida en base a un lugar común y que sirve, en este caso específico, para la clasificación de las diversas líneas de investigación urdidas en base a las diferentes perspectivas generadas por las lecturas interpretativas y críticas del conjunto de su obra. El término fundamental se genera y se extrae de la propia poética douradiana:

Já disse numa carta a um amigo [Fábio Lucas], comentando a seu pedido um artigo generoso que escreveu sobre *O Risco do Bordado*, em que falava ele, chamando o livro de “**constelação** de mitos”, tinha atingido os pontos principais do livro, tocado em alguns aspectos que eu gostaria que fossem abordados (...). Tudo ou quase tudo nesse livro é medido e pesado, premeditado. O quanto isso é possível em obra de criação. É verdade que nem todos percebem o desenho geral, a composição estudada do livro. (...) A maioria fica nas estrelas, não percebe a **constelação**. (DOURADO, 1973, pp. 42-43. Marcas mías)

A fin de cuentas, al propio escritor le seduce este sistema de constelaciones:

A idéia ‘**constelação** de mitos’ me agradava demais, ele [Fábio Lucas] tinha atingido em cheio. A descoberta de que o meu jogo não era o das oposições (...), mas o da duplicidade, do paralelismo, me satisfazia plenamente. Paralelismo e repetição, duas boas claves. (*Ibid.*, pp. 43-44. Marca mía)

Incluso usa esta terminología para referirse a la sugerencia que propone de que se debe realizar siempre una segunda lectura de la obra: “Primeiro, leia-se o livro como está, depois tente-se outra **constelação**. Porque há um plano geral lúdico, que permite a leitura múltipla, de pedras de dominó – vamos dizer assim” (*Ibid.*, p. 47. Marca mía).

Curiosamente, este no es el único momento en el que este término aparece en la producción del escritor brasileño. Con anterioridad, en *Ópera dos mortos* ya se encuentra esta referencia de singular significado:

No sobrado, onde o silêncio pesava e as horas eram custosas de passar – os relógios parados, mesmo a pêndula da copa parecia não dar conta do tempo, tal a lentidão preguiçosa dos seus ponteiros – aquelas duas figuras que compunham agora a **constelação** da sua vida,... (*Idem*, 1974a, p. 90. Marca mía)

A su gusto particular, parece que le acaba dando un empleo efectivo a *posteriori* en otras dos de sus novelas: “Quem sabe ele [João] escreveria sobre aquela gente que povoara o universo da sua infância, o mundo da sua **constelação** familiar, um espinho enraizado para todo o sempre no coração” (*Idem*, 1989, p. 12. Marca mía).

El siguiente ejemplo aparece en un momento casi idílico, el del encuentro amoroso entre Isaltina (viuda ya de Lucas Procópio) y el joven abogado doctor Sílvio Mercadante, y en el que ambos hablan de libros y de lectura, de superlativos y de literatura brasileña, además de realizar varias menciones también al término “constelación”:

No jardim se sentaram num banco. Depois de alguns momentos em silêncio ela disse o Cruzeiro do Sul é uma bela **constelação**. Eu não

desejo falar de **constelação**, o que eu queria lhe dizer é melhor ir dizendo logo, disse ele (...). Sabe o livro que acabei de ler? disse ela. Foi Evangelina que me emprestou. Não posso adivinhar, disse ele. O *Quincas Borba*, de Machado de Assis, disse ela. Quando eu lhe disse que achava o Cruzeiro do Sul uma bela **constelação**, me lembrei do infeliz Rubião e da frase final do livro,... (*Idem*, 1992, p. 32. Marcas mías)

Finalmente, volverá a hacer uso de esta idea de “constelación” en el cuento titulado “O senhor das horas”, presente en la antología homónima:

O coronel [Domingos Monteiro] acabara de ler Machado de Assis (...). Tão longe as estrelas da **constelação**, indiferentes às lágrimas dos homens e ao abandono da bela mulher que ele amara perdidamente. (*Idem*, 2006, p. 20. Marca mía)

El punto de partida de este sistema de “constelaciones” clasificará los estudios académicos en categorías que no pretenden ser herméticas, pero sí permeables, es decir, que divida los estudios en función de la esencia de la escritura douradiana que es integradora de multitud de elementos y herramientas en el proceso de creación y que así se refleja en las investigaciones.

Las constelaciones douradianas: *In Essentia* e *In Praesentia*

En primera instancia, se crean dos prototipos básicos en los que se encuadran categorías heterogéneas de estudios douradianos, aunque siempre obedeciendo a un criterio último que viene predeterminado por el objetivo de destacar una presencia marcada de un eje de desarrollo temático o estructural en el estudio presentado. En consecuencia, la visión orgánica de esta propuesta divide las *Constelaciones* en dos tipos generales primarios:

a). Constelaciones *In Essentia*.

Referidas a todos aquellos trabajos de investigación que se han dedicado a problematizar, analizar y enjuiciar el **qué** del *corpus* douradiano, es decir, los temas o las ideas presentes y recurrentes en su poética, los motivos más abstractos y globales. En este campo se incluyen, por lo tanto, los estudios⁵⁷ de: NÓBREGA⁵⁸ (1977), SANTOS⁵⁹ (1980), REIS⁶⁰ (1988), SAPONARA⁶¹ (1990), SENRA⁶² (1994),

⁵⁷ Aquí apenas se incluirán aquellos trabajos que, marcados en negrita e incluidos en el anexo final de este mismo capítulo, han podido ser consultados; cualquier otra opción inviabiliza la clasificación de los mismos. Todos los volúmenes han sido solicitados por diversos medios, bien a través de bibliotecas públicas o directamente a sus autores, no obstante, la respuesta a esta búsqueda ha tenido, en algunos casos, infructuosos resultados.

⁵⁸ Se fundamenta en la idea lacaniana del espejo como metáfora del “yo”, pero centrándose en la tirantez que se genera en la narración entre ese “yo” que se refleja en un espejo y el “yo social”, ambos como generadores de la tensión narrativa que pende entre la luz y la sombra, todo ello adscrito a la novela douradiana *Uma vida em segredo*. La conclusión que se entresaca es que este espejo generaría “personajes-metáfora”, proyecciones del “yo” de la prima Biela (personaje central de esta novela), y las consiguientes correspondencias con los ambientes donde Biela se vuelve atemporal.

⁵⁹ Santos elogia las cualidades de *Os sinos da agonia*, asegurando que es posible realizar un análisis minucioso de muchos aspectos, pero que apenas se centrará en lo que denomina como “calidad diferencial”, es decir, se dedicará a discriminar las nociones de Tiempo, Teatro y Mito.

⁶⁰ Un trabajo panorámico dedicado a la temática de la locura, que ha elegido la obra douradiana *Ópera dos mortos*. En el análisis de Reis priman el destaque de Rosalina, como

PAGNAN⁶³ (1997), MESSA⁶⁴ (1997), FRAGA⁶⁵ (2000), MONTANHA⁶⁶ (2000), SELISTRE⁶⁷ (2000), SOUZA⁶⁸ (2003), FERRAZ⁶⁹ (2004),

personaje cuya única salida es la locura, y la simbología de varios elementos presentes en la narrativa, como el caserón y los relojes. Todo ello envuelto en una característica teatral centrada en el aspecto visual: el poder del ojo que ve. Asimismo, el abordaje de Reis es incapaz de huir del diálogo que se establece con la tragedia griega de Sófocles y su heroína Antígona, puesto que Rosalina, al igual que esta, no ha sabido “enterrar a sus muertos”, lo que condicionará su destino.

⁶¹ Se pone de relieve el destino dramático de Rosalina en *Ópera dos mortos*. La estructura de este trabajo se elabora en base a cuatro tópicos: el Barroco (poniendo especial énfasis en la construcción del caserón familiar), el Teatro (con destaque de la idea de la novela como espectáculo y del habla representada en ese espectáculo), la Ópera (como composición, como obra, y el dueto que se establece entre el desamor y la muerte) y, finalmente, el Mito (valorando la narrativa como “mito” y el espacio literario pasa a ser considerado como algo “sagrado”).

⁶² Realiza un repaso de algunas de las más destacadas figuraciones de la memoria del escritor brasileño: el baúl, la carta, la casa y el retrato. Para ello, Senra se fundamenta en trabajos críticos previos sobre el escritor, para así marcar la posibilidad de una nueva lectura y poder desembocar en el recorrido de la historia íntima de cada personaje para, desde lo individual, alcanzar lo colectivo que es representativo en la novela.

⁶³ Se organiza en torno a ciertas dualidades presentes en la novela *Ópera dos mortos*. Pagnan enumera los pares extraídos de la novela en base a dos tiempos (pasado y presente) y dos perspectivas (la de Lucas Procópio y la de su hijo João Capistrano Honório Cota), pero el presupuesto principal de este trabajo va más allá, sobre todo, al afirmar que la dualidad se vuelve negativa al revelarse esta lectura no como dual y sí como múltiple. La multiplicidad aparece, afirma Pagnan, desde el propio título: “ópera”, composición musical para varias voces, pasando por la construcción en bloques narrativos con cierto grado de autonomía entre sí. Y es precisamente esta estructuración en bloques “autónomos” lo que conduce a Pagnan a problematizar las varias perspectivas que podrían dar respuesta a lo que él cree que está por encima de todas estas cuestiones: “¿Qué es ser *mineiro*?” Fundamentado esto con una probable “mitología de la *mineiridade*”, a la cual se dedica la última parte de su estudio.

⁶⁴ Se retoma, una vez más, el tema de la locura partiendo de los estudios históricos de la sociedad occidental y desembocando en la producción douradiana, pero esta vez haciendo especial hincapié en la locura como “objeto de discurso” de diversos personajes y narradores, es decir, se trata de un estudio en el cual se aboga por un lenguaje autoral autónomo cargado de coherencia y caracterizado por una sintaxis singular, que desembocaría en lo que Messa define como “discurso de la locura” y que lograría recorrer las varias perspectivas históricas, sociales y relativistas que la enfermedad mental presenta.

⁶⁵ Se realiza un análisis de la ficción del Estado de Minas Gerais partiendo de la perspectiva presente en las obras de tres escritores brasileños: Cornélio Penna, Lúcio Cardoso y Autran Dourado. El punto de inflexión para esta lectura interpretativa es la tensión que se muestra en las novelas entre el espacio literario, las instituciones socio-económicas y la propia estructura narrativa, para así trazar un perfil de lo que se denominaría como “mineiridade”.

⁶⁶ Se centra en la novela *Ópera dos mortos* y en el protagonismo que la muerte tiene en la misma. Se trata de una muerte considerada desde el aspecto físico y metafísico y encuadrada en las dimensiones individual y social. Esta investigación presenta una estructura a modo de libreto de ópera, así que tras la presentación del enredo de la misma, el capítulo segundo es la “Abertura”, seguida del “Preludio” y de dos “Actos”. Finalmente, esta estructura original se culmina con la “Partitura” de Autran Dourado, considerada como una alegoría barroca. Montanha afirma que el tono musical de esta novela en concreto, permite la discriminación de diversas voces y la forma de una fuga⁶⁶; además, de esas voces deriva la alegoría autraniana: “La desintegración de la experiencia individual y colectiva”.

⁶⁷ Se preocupa con el trazado de una perspectiva de las protagonistas femeninas en novelas de autoría masculina y de autoría femenina y de cómo los puntos de vista en la construcción del personaje femenino, en ambos casos, difiere en base a un propósito diverso, sobre todo en aquellos personajes que se vinculan con movimientos feministas contemporáneos. El *corpus*

GIMENEZ⁷⁰ (2005), FERREIRA⁷¹ (2006), FERNANDES⁷² (2006), LIBANORI⁷³ (2006), LIMA⁷⁴ (2008), LOURENÇO⁷⁵ (2008), MAIA⁷⁶ (2008), SILVA⁷⁷ (2008), BRAGA⁷⁸ (2010).

seleccionado de obras, publicadas entre 1960 y 1990, es: *Ópera dos mortos* de Autran Dourado; *Os deuses de Raquel* de Moacyr Scliar; *Memorial de Maria Moura* de Rachel de Queiroz; *Sobre héroes y tumbas* de Ernesto Sábato; *Pubis angelical* de Manuel Puig y *Juanmanuela, mucha mujer* de Martha Mercader. Se estructura esta investigación en tres grandes partes, una panorámica y más teórica, con una visión actualizada de la epistemología feminista y de los retratos de la mujer en las literaturas brasileñas y argentinas; otra en la que se propone la "lectura" diferenciada de las mujeres en la literatura brasileña y argentina, por separado; y, finalmente, una última en la que confluyen las semejanzas y diferencias entre voces masculinas y femeninas.

⁶⁸ Reflexiona sobre el personaje ante la muerte y el proceso del rito funerario. Se destaca el factor de que, en las novelas autranianas, existe una recurrencia del rito funerario, lo que transmitiría al lector una lenta transformación y, además, afectaría al comportamiento de los personajes seleccionados en cinco obras del escritor brasileño: *Tempo de amar*, *A barca dos homens*, *Ópera dos mortos*, *O risco do bordado* y *Os sinos da agonia*.

⁶⁹ Analizar cómo diversos cuentistas brasileños representan el "prejuicio" y la "estigmatización", observando en el texto cómo son contruidos el foco narrativo, los personajes y el conflicto que se crea entre estos. Dividido en dos grandes partes, la primera analiza la forma de dos cuentos brasileños en los que, tanto narrador como personajes, se enfrentan; y la segunda con un *corpus* de tres cuentos, donde se incluye la referencia de la "História natural" de Autran Dourado, y en la que, partiendo de una representación de un personaje ya estigmatizado, se analizan las situaciones que derivan de la convivencia de estos con "el otro". En las conclusiones se observan, por lo tanto, las correlaciones entre los cuentos, en relación a las técnicas narrativas utilizadas, sobre todo en referencia a cómo se elaboran el foco narrativo, los personajes y la trama, con el fin de destacar el interés de la investigación: el prejuicio y la estigmatización.

⁷⁰ Realiza un recorte en la producción del escritor brasileño de aquellas novelas que permanecen ancladas en la historia de Minas Gerais y en la decadencia socio-económica, política y familiar del denominado como "Ciclo del oro". En especial, se centra en la novela *Os sinos da agonia* para contextualizar la obra de Dourado y demostrar la tesis de que no solo la polifonía y el dialogismo (siguiendo Bakhtin) son elementos intrínsecos a esta, lo que permite un diálogo histórico y social incluyendo la noción de "decadencia", sino que también se consideran elementos estéticos. Analiza asimismo los discursos de Januário, Malvina, Gaspar, Isidoro y el del propio narrador, con el objetivo de realzar las voces históricas y sociales, y comprobar las relaciones de significado que se establecen en la novela; además de destacar el diálogo que se establece con la mitología (mostrando el modo en el que se adapta el mito de "Fedra" al siglo XVIII). El tema de la decadencia en Minas Gerais se analiza en la trilogía *Ópera dos mortos*, *Lucas Procópio* y *Um cavalheiro de antigamente*. Dourado se muestra, según Gimenez, como un escritor ocupado en transformar sus reflexiones sobre las cuestiones humanas en arte.

⁷¹ Se centra con gran detalle en la noción de "muerte", pero revestida de la carga cultural de occidente, de modo general, y de Brasil, de modo particular. Y así da paso Ferreira, en un segundo momento de su trabajo, a unas breves reflexiones sobre la muerte en la literatura, por medio de *exempla* y algunos aspectos que la caracterizarían (la muerte como algo natural, pero también como un viaje, y que es apreciada desde una dimensión metafórica y grotesca). Finalmente, se analiza a esta en cuatro novelas del ámbito narrativo brasileño, destacándose: la muerte social en *Ópera dos mortos* (1967) de Autran Dourado; el homicidio como desencadenante del proceso narrativo en *A grande arte* (1983) de Rubem Fonseca; el suicidio y las circunstancias de la muerte en *Trapo* (1988) de Cristovão Tezza; y la muerte por causas naturales representada en *Memorial do fim: a morte de Machado de Assis* (1991) de Haroldo Maranhão.

⁷² Presenta una panorámica del hacer literario del escritor brasileño, prestando especial importancia a recursos como la intratextualidad y la intertextualidad, y destacándose la relación entre ficción y realidad que es subsidiaria de la representación del “personaje negro” en los textos douradianos. En segundo lugar, se centra su tesis en la representación estética e ideológica del “negro” (apuntándose este como un abordaje inédito hasta la actualidad); se adscribe tal representatividad a tres de las novelas del escritor: *Ópera dos mortos*, *Os sinos da agonia* y *Lucas Procópio* y, más concretamente, a cuatro de sus personajes: Quiquina, Inácia, Januário y Jerônimo.

⁷³ Recrea, en primer lugar, la recepción crítica de ambos escritores para, acto seguido, centrarse en cómo se construye el espacio de las novelas *Ópera dos mortos* (1967) y *Pedro Páramo* (1955). Los espacios que delimitan los personajes son, en muchos casos, contradictorios entre sí, pero desvelan una parte sombría del alma del personaje, con ciertas marcas constantes de soledad, incomunicabilidad y muerte. Libanori afirma que el espacio se convierte en lo que ha denominado como: “componente expresivo de concepción filosófico-existencial”, con diferentes formas de percepción de la realidad.

⁷⁴ Aborda la representación de la vejez femenina en personajes literarios contemporáneos. Lima busca el proceso que delinea el espacio en la vejez femenina y, dentro de este, analiza tópicos como los conflictos generacionales, la explotación, el abandono, la muerte, el deseo sexual y la “pérdida de la voz” (en un sentido figurado). A estos personajes, que enfrentarían diversos tipos de pérdidas, les restaría apenas la memoria. Al examinar las “estrategias discursivas” en las narraciones, se pone de manifiesto un modo de construcción estética que focaliza en los sentidos. Al fin, se busca una lectura que enfoca a una mujer mayor, ubicada en la sociedad brasileña, y que poseería un cierto grado de “visibilidad” social, con un espacio físico y enunciativo característico.

⁷⁵ Parte de la idea de “memoria” como clave interpretativa para el universo de la novela douradiana. Se logran discriminar aquí diversos tipos de memoria, como el tiempo y la semántica, en base a los cuales se construye la espina dorsal de este proyecto. A través de la “memoria” se comprueba cómo los personajes rememoran la trama y así se reconstruye el enredo; el marco espacio-temporal permite penetrar en el recuerdo de la histórica Minas Gerais del Siglo XVIII, relacionada con la época de la decadencia del ciclo de oro. También se destacan las marcas de la herencia ancestral, con las que algunos personajes se impregnan, lo cual determina el comportamiento de estos, se trata de la memoria familiar; finalmente, se distingue la memoria del lector, una memoria cultural, que permite la construcción de los sentidos, así como la identificación de lo que se denomina como: “intertextualidad del romance”, lo que le otorga riqueza plurisignificativa al texto.

⁷⁶ Se destaca el carácter teatral de la obra douradiana *Os sinos da agonia*, potenciándose así los rasgos dramáticos del “arte barroco” condensados en la arquitectura y en los actos político-religiosos de la ciudad ficticia de Vila Rica. La bruma, que envuelve a esta, se interpreta como un emblema del telón que se levanta (o “se deshace” en este caso) para que comience el espectáculo. Asimismo, la campana le otorga un tono trágico y doloroso a la pasión escenificada. El contrapunto lo ponen las ciudades descritas por Ítalo Calvino, descripciones estas que matizarían la “visibilidad” y el carácter teatral de Vila Rica.

⁷⁷ La propuesta de Silva ofrece un *corpus* de análisis diferenciado en torno al tema de la locura: “A doida” cuento de Carlos Drummond de Andrade; *Hospício é Deus* novela de Maura Lopes Cançado; *O risco do bordado* obra de Autran Dourado; *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome* novela de Stela do Patrocínio; “Sorôco, sua mãe, sua filha” cuento de Guimarães Rosa; *O grande mentecapto* obra de Fernando Sabino; *O exército de um homem só* novela de Moacyr Scliar y *Armadilha para Lamartine* obra de Carlos & Carlos Süssekind; centrando así su tesis en cuatro representaciones de locura: grupales (por contacto), familiares (los hijos pródigos), de los visionarios de la utopía (con referencias a un “quijote” de una nueva sociedad, analizando *O exército de um homem só* de Moacyr Scliar y *O grande mentecapto* de Fernando Sabino) y las auto-representaciones de identidades deterioradas.

⁷⁸ Estudia la relación entre tiempo y memoria en la novela citada en el título. Según Braga, la “memoria”, en este espacio narrativo, se presenta como una imbricación entre diversos tiempos y percepciones o sensaciones (Bergson), y asimismo es la que da a conocer la realidad de cada uno de los personajes. Estos, por medio de un juego de tiempos, logran que tanto el pasado como el presente, e incluso el futuro, se encadenen para poder vislumbrar lo trágico (experiencia existencial que tienen en común). Esa intersección temporal en la memoria también se le transmite al lector. El análisis, pues, de la memoria y del tiempo se entrelaza con

Dentro de la propuesta de *Constelaciones in essentia* se registran, a su vez, varios subtipos que se han creado para aglutinar y aproximar las diversas líneas de investigación existentes, atendiendo fundamentalmente al tópico central y predominante en la investigación. Así se proponen:

a. 1). Constelaciones mitológicas: SANTOS (1980); REIS (1988); GIMENEZ (2005).

a. 2). Constelaciones temáticas (o de tema único): NÓBREGA (1977); MESSA (1997); MONTANHA (2000); SELISTRE (2000); SOUZA (2003); FERREIRA (2006); LIBANORI (2006); LIMA (2008); LOURENÇO (2008); MAIA (2008); SILVA (2008).

a. 3) Constelaciones mixtas (diversifican los contenidos): SAPONARA (1990); SENRA (1994); PAGNAN (1997); FRAGA (2000); FERRAZ (2004); BRAGA (2010).

b). Constelaciones *In Praesentia*.

Se incluyen los trabajos volcados hacia los aspectos del **cómo** de la poética douradiana, es decir, aquellos que destacan las técnicas de construcción de composición que viabilizan la posibilidad efectiva del “saber hacer” del escritor brasileño y todas las visiones comparatistas.

el símbolo de la campana (“*sino*”, en portugués), elemento agónico que marca el presente narrativo de la historia y donde las sensaciones de los personajes se difuminan entre ellos mismos hasta alcanzar el clímax de la desesperación.

En este apartado se recogen las investigaciones de: CAMARGO⁷⁹ (1973), VASSALLO⁸⁰ (1974), CARNEIRO⁸¹ (1975), CAMPOS⁸² (1978), RIBEIRO⁸³ (1979), CARNEIRO⁸⁴ (1993), PEREIRA⁸⁵ (1993), NETO⁸⁶

⁷⁹ La investigadora apunta que son analizados tres romances y una novela douradiana por medio de un abordaje estructural, siguiendo las ideas de Lévi-Strauss, teniendo en cuenta tres elementos invariables, a saber, nivel de narración, los personajes y el lenguaje de cada una de las obras (*A barca dos homens* (1961), *Uma vida em segredo* (1964), *Ópera dos mortos* (1967) y *O risco do bordado* (1970)).

⁸⁰ Presenta una lectura estructurada en torno a la dicotomía presente en las formas de narrar: el enunciado y la enunciación de la novela: *Ópera dos mortos*. La problemática en este estudio se expone en torno a tres ejes temáticos fundamentales: el tiempo, la castración y la locura.

⁸¹ Se estructura en torno a dos capítulos que abordan cinco aspectos de la narrativa douradiana: atendiendo a la trama (con especial énfasis en la psicología del personaje), a las modulaciones del punto de vista (con un narrador que alterna entre la primera y la tercera persona), a los personajes (y su construcción psicológica), al tiempo (usando una marca temporal más subjetiva que le permita prolongar la psicología del personaje) y al espacio (dislocando este desde el exterior hacia el interior del personaje, lo que se traduce en una relación especial entre ese espacio interior y el espacio socio-cultural) y, en segundo lugar, presentando la obra como un todo por medio de: las constantes del simbolismo (presente en cierta temática e imaginaria), las expresiones de tipo barroco (condensando el sentido “contradictorio de la vida” al abarcar al hombre como ente global), la comunicación y la soledad (ambas vistas como temática, pero con un claro dominio de esta última sobre la primera) y el discurso literario que, junto con la obra de arte literaria, se (re)presentan por medio de un mensaje artístico ambiguo.

⁸² Analiza la ficción douradiana partiendo de la premisa principal de que su producción literaria ficcional, que se presentaría según apunta Campos en forma de panel, posee cierta recurrencia cíclica de personajes, lugares y núcleos narrativos, entre ellos, la denuncia del “caciquismo local” en la ficción, y todo ello se complementa con un estudio de elementos ficcionales tematizados que se reproducen también en otras novelas douradianas como: *Tempo de amar* (1952) y *Os sinos da agonia* (1974).

⁸³ Uno de los primeros que presenta una perspectiva comparativa seleccionando cuatro novelas brasileñas ubicadas en la década de los años 70 y articuladas por medio de una teoría de la ideología (que en este momento estaba gestándose) y del poder político, pero entresacadas de los resultados de los análisis de las propias obras elegidas.

⁸⁴ Se centra en el proceso de creación de las novelas *A barca dos homens* (1961) y *Ópera dos mortos* (1967), seleccionadas en base a la construcción formal, a su modo de composición y a sus sistemas semántico y simbólico, y todo ello es interpretado por medio de la Estilística.

⁸⁵ Realiza un examen contrastivo en el que se establecen relaciones entre varias tragedias griegas, de autores como Esquilo, Sófocles y Eurípides, y la novela douradiana *Ópera dos mortos* (1967); más específicamente, esta investigación traza una línea comparativa entre algunas heroínas de las tragedias de la Grecia antigua, como Electra, Clitemnestra, Antígona y Medea y, claro está, la protagonista douradiana, Rosalina. Con las nociones de “trágico” y “tragedia”, se enlaza la introducción de este estudio con los recortes que la modernidad ha hecho de estos conceptos, para así dar paso al tejido literario de la “ópera” y el sentido que la muerte posee en la propia obra. El espacio “sagrado” del caserón presenta a los personajes principales: Lucas Procópio, João Capistrano, junto con los denominados como “agregados” (Quiquina, Juca Passarinho), hasta llegar, finalmente, a Rosalina.

⁸⁶ Establece ciertas imágenes de la ciudad Vila Rica/Ouro Preto que pasa a analizar desde una perspectiva intersemiótica, planteando así que la ciudad es un polo artístico-cultural, para, acto seguido, establecer una relectura en clave barroca tanto de la arquitectura como de los propios textos *Os sinos da agonia* de Dourado y *Boca de chafariz* (1991) del escritor brasileño Rui Mourão.

(1996), MONTE⁸⁷ (2002), BOTTINO⁸⁸ (2005), GOMES⁸⁹ (2005), ANDRADE⁹⁰ (2006), MOGRABI⁹¹ (2006), SEGALLA⁹² (2006), TORGA⁹³

⁸⁷ Parte de la propuesta de una lectura generalizada de la producción del escritor brasileño en forma de diversos paneles, para después introducirse en una estructura tripartita, en la cual se muestra, en primer lugar, el proyecto modernista de Autran Dourado por medio de su poética narrativa, en especial en dos obras: *Uma poética de romance: materia de carpintaria y Novelário de Donga Novais*; en segundo lugar, el análisis de dos personajes centrales: João da Fonseca Nogueira y Donga Novais; y, finalmente, se cierra esta investigación con la interpretación de su *Novelário de Donga Novais* cuya propuesta es que constituye un “divisor de aguas” en la producción autraniana.

⁸⁸ Muestra, por medio de un estudio intra e intertextual, cómo el escritor brasileño relee su propia obra *Tempo de amar* (1952) no solo en su posterior *Ópera dos fantoches* (1994) sino también en *O risco do bordado* y *Ópera dos mortos*. Bottino destaca el diálogo que las dos novelas, seleccionadas como principales para el *corpus* de su análisis, mantienen con la *Bíblia*, además de con un notable número de autores de la literatura brasileña y también europea, en cuestiones como autoría, el personaje o el concepto de “verdad”. (Resulta interesante, no obstante, que en este repaso se destaque el nombre del autor español Calderón de la Barca y no se mencione, en cambio, a Miguel de Cervantes que tan directamente abordó de manera novedosa estos conceptos en el *Quijote* de 1605).

⁸⁹ Se repasa la expresividad de las frases que componen su obra y se investiga el volumen que esta tiene en la literatura brasileña, con las características de la época propia de la novela, y los recursos delimitados por la autora y sus repercusiones en el texto, para concluir con la extensión de las frases empleadas y su expresividad en el enredo, la velocidad que la narración adquiere y el estado de los personajes, lo cual enriquece y fundamenta la obra douradiana.

⁹⁰ Parte del concepto de “transculturación” acuñado por Ángel Rama y que aquí se propone como una (re)lectura de lo trágico y de la tragedia y de cómo estos conceptos invaden el ámbito latinoamericano. El *corpus* seleccionado para dicho estudio ha sido: *Crónica de una muerte anunciada* de Gabriel García Márquez, *El túnel* de Ernesto Sábato, *Os sinos da agonia* de Autran Dourado, *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, *Los ríos profundos* de José María Arguedas y *Lavoura arcaica* de Raduan Nassar.

⁹¹ Aplica la teoría del “flujo de conciencia” de la novela moderna de Robert Humphrey. Mograbi intenta verificar hasta qué punto el flujo de conciencia douradiano (que contiene el monólogo interior libre, el monólogo interior orientado, la descripción omnisciente, el soliloquio y diversos artificios mecánicos) posee nexos de unión con la misma técnica, pero empleada por autores consagrados como James Joyce, Virginia Woolf, Clarice Lispector o William Faulkner.

⁹² Concilia una interpretación estética con una sociológica; la investigadora construye su lectura basándose en la importancia atribuida al caserón de la familia de los Honório Cota y en la relación que se establece con la ciudad de Duas Pontes y, asimismo, la que se genera entre el pueblo y Rosalina. Por medio del fenómeno de la “recurrencia” se destaca un tipo de relación social que se considera petrificada, además de la sumisión del personaje femenino en un patriarcalismo conservador.

⁹³ Promueve un diálogo con los estudios lingüísticos y, en especial, con los géneros textuales. Torga se centra en estrategias lingüístico-formales, sobre todo, atendiendo al objeto seleccionado: la “alusión”, que define como herramienta mediadora para la intertextualidad (o el espacio contradictorio de la memoria). La alusión en el “género romance” funciona como productora de sentido, ya, en cambio, en el “género tesis” sería el proceso que conduce al producto, donde el investigador estructura la relación dialógica de las partes con el todo sobre la teoría (así pues, saber y hacer constituyen el juego de las enunciaciones).

(2006), FONSECA⁹⁴ (2007), BEZERRA⁹⁵ (2008), SANTOS⁹⁶ (2008), SOUZA⁹⁷ (2009), SILVA JÚNIOR⁹⁸ (2010).

Por otro lado, las *Constelaciones in praesentia* presentan una subdivisión en función de la línea de investigación predominante, lo cual ha permitido que se agrupen en:

⁹⁴ Se realiza una lectura hermenéutica, en la que se parte de la premisa de que el lector toma conciencia del propio acto de narrar de dos novelas douradianas, explicando cómo, por medio del concepto Barroco (definido como “movimiento literario vivo que dialoga con la actualidad”) Fonseca asegura que las cuestiones de género y estilo douradianas inauguran significados, y también con la noción de “Tragedia griega” (que marcaría la tensión entre el límite y el no-límite como un horizonte de experiencia), el escritor brasileño elabora su narrativa, levantando cuestiones fundamentales en su poética tales como el propio ejercicio de composición, el destino, el tiempo, el ser y la memoria. De *Os sinos da agonia* se extrae la noción de “verdad”, en relación al lenguaje y al arte, pero también con la carga semántica de la multiplicidad de los puntos de vista de los personajes: Januário, Gaspar y Malvina; en cambio, de la novela *Ópera dos mortos* se entresaca la idea de “memoria”.

⁹⁵ Propone un tipo de análisis mediante el diálogo interdisciplinar entre la novela y la ópera. Todo ello, sumado a las implicaciones que este diálogo tendría, sobre todo, en base a los sentidos y que se presentaría como una alternativa a la lectura y comprensión de la referida obra; las conexiones con el término “ópera” se extienden en un plano no solo connotativo sino también denotativo, al considerarla como una manifestación que representa el carácter trágico del ser humano. Se examina el espacio escénico del caserón de la saga Honório Cota y las relaciones espacio-temporales para así, finalmente, trazar las similitudes con las trayectorias de las heroínas más famosas de la ópera, a saber, Violeta Valéry, Cio-Cio-San o Butterfly, Carmen, Lucia di Lammermoor, para entender el por qué la mujer-personaje es castigada.

⁹⁶ Se centra en la intertextualidad y la recurrencia que presenta la mayor parte de la producción del escritor brasileño. Santos inicia la revisión de la “palabra” empleada por el escritor como materia prima, para atravesar de esta manera el universo del “maestro” y del “aprendiz” (donde se conjugan enseñanza y aprendizaje), la inmersión en la ficción minera (por medio de *Tempo de amar* y *Ópera dos fantoches*, narrativa y drama), la visión del personaje partiendo de *Lucas Procópio* hasta llegar a *Um cavalheiro de antigamente* y la ficción que impregna el papel en blanco en *A serviço del-Rei* y *Gaiola aberta*.

⁹⁷ Se parte de la idea de la construcción de una literatura donde el escritor sea consciente de su propio papel en y para la formación de una tradición literaria (siguiendo parámetros del crítico brasileño Antonio Cândido). Se afirma que la novela *Ópera dos mortos* revelaría un punto de inflexión que se produciría entre la ruptura y la continuidad del sistema literario brasileño. Cuando Autran Dourado parodia el modelo antiguo de la tragedia griega, condensa en su estructura la forma social, mostrando de ese modo la complejidad del proceso de modernización. Asimismo, el escritor se replantea la cuestión local y universal en la literatura brasileña, mientras dialoga también con esa tradición que interpretaba el país desde una perspectiva histórica. Por lo tanto, *Ópera dos mortos* destaca por poseer varios niveles de significación, dando un lugar privilegiado a la idea de “reificación o cosificación”, tanto humana como literaria.

⁹⁸ Se ha incluido en esta panorámica para destacar la importancia literaria de este escritor brasileño, cuya obra ya es utilizada para trabajos relacionados con el análisis de la producción lingüística. Constituye, por lo tanto, una muestra más que evidente de que las referencias a Autran Dourado ya se han consolidado incluso en investigaciones realizadas allende los mares.

b. 1) Constelaciones comparatistas: RIBEIRO (1979); PEREIRA (1993); NETO (1996); ANDRADE (2006); MOGRABI (2006); BEZERRA (2008).

b. 2) Constelaciones teórico-estructurales: CAMARGO (1973); CARNEIRO (1975); CAMPOS (1978); CARNEIRO (1993); MONTE (2002); BOTTINO (2005); SEGALLA (2006); FONSECA (2007); SANTOS (2008); SOUZA (2009).

b. 3) Constelaciones lingüísticas: VASSALLO (1974); GOMES (2005); TORGA (2006); SILVA JÚNIOR (2010).

A modo de primeras impresiones, y dado que tan solo ha sido posible abordar la mitad del *corpus* registrado en el anexo dos (2) del volumen segundo, hay que destacar cierta paridad y equilibrio en la clasificación propuesta, teniendo en cuenta que se han revisado 41 trabajos. Sin duda, se reitera la importancia de tener presente que esta subtipología variará a medida que investigaciones de otra especie se vayan sumando futuramente (como es de esperar). Por lo tanto, este apartado se deja “abierto” y a la espera de nuevas aportaciones, en el ámbito de la clasificación tanto de constelaciones como de sub-*constelaciones* y en la movilidad que los estudios ya etiquetados puedan sugerir con el paso del tiempo, siempre para una mayor aproximación al verdadero objetivo de los mismos.

Tras esta presentación que establece un diálogo con la producción crítica realizada en el ámbito académico, y siempre siendo consciente de las limitaciones encontradas a la hora de acceder y evaluar la totalidad del *corpus* crítico, es de rigor el destacar los estudios que han abierto un camino de entendimiento y propiciaron la posibilidad de profundizar en los temas concernientes a la poética douradiana.

En primer término, los trabajos que más contribuyeron a estructurar y clasificar la producción douradiana partieron del trabajo inicial de Souza, pero ha sido, sobre todo, la propuesta de Fernandes (2006) el pilar fundamental que ha constituido la base sobre la que se ha anclado el punto de partida de este capítulo y de la importancia y volumen del calado crítico-académico.

Por otro lado, el trabajo de investigación de Monte (2002) y su diálogo con trabajos previos de pesquisas sobre el escritor brasileño, junto con su propuesta de revisar la clasificación en bloques de su obra para incluir obras marginalizadas del autor ha sido crucial para mi conocimiento y entendimiento del conjunto de la poética douradiana y darle así continuidad a esas conversaciones “entre críticas”.

Finalmente, dos trabajos que me han apasionado por su evolución temática, el conocimiento de la producción de Dourado y la conducción de la narración, se trata de las investigaciones de diverso corte temático e incluso planteamiento, como son las de Reis (1988) y Senra (1994). El primero constituye un trabajo de maestría, que me impactó por la temática tan bien desarrollada y la presentación histórico-clásica en torno a la locura de Rosalina, personaje de la trilogía douradiana de la saga de los Honório Cota,

desarrollada de un modo brillante a través de tópicos plásticos, se trata de diversos cuadros que derivan del sentido de la vista, lo que me condujo a una intensa reflexión sobre la importancia de realizar este tipo de documentación histórico-social previa para acompañar a las ideas surgidas en mi propuesta del diálogo entre poéticas.

En segundo lugar, la tesis doctoral de Senra me atrajo por la redacción intimista y profunda, prosa magistral que iniciaba sus páginas con una sensibilidad sin igual fruto de una investigación que no solo profundizó su conocimiento sobre el autor brasileño y la crítica adyacente sino también que le condujo a la aprehensión de la materia que construye y envuelve a sus personajes ondulando entre lo individual y la colectividad.

Lo curioso y lo común de todos estos trabajos es que posteriormente he descubierto que sus autores han continuado con los estudios, trabajos y reflexiones en torno al universo douradiano.

5. Un estudio de intertextualidad

Desde que se iniciaron los estudios cervantinos, no se han establecido unas características específicas únicas y regladas para definir los rasgos de lo que se podría llamar como “escritura” de Cervantes, tampoco es algo que se busque en este capítulo. Lo que se pretende hacer es reflejar las “recurrencias quijotesacas”, además de un tipo de “evocaciones cervantinas” adscritas en la obra de Autran Dourado y demostrar que no son meras coincidencias ni que tampoco se insertan solamente en una obra en particular, sino que navegan a lo ancho de su extensa producción. Existen diversos estudios que han ido estableciendo evidencias formales (a las que se denominarán como “marcas cervantinas”) que le proporcionarían a la escritura del autor español una denominación propia y que, trasladadas a otras novelas, acabaron constituyendo las huellas indelebles de la influencia que este ha ejercido sobre muchos otros escritores a lo largo ya de más de cuatrocientos años. Como explica Roca Mussons:

Es sabido que, cuando un creador va dando forma a su obra, se mueve en un estadio fluctuante donde ideas, voluntad, capacidad, patrimonio cultural, ángeles y demonios personales se coalicionan para que su escritura se forje y fluya tamizada por la instancia organizadora. Ello no impide que en este magma se hallen engarzados ecos, matices, influencias externas que se formalizan en señales de una introyección, propuesta como afinidad electiva. (1997, p. 132)

A continuación se presentan algunas de las características de esas “marcas cervantinas” que, basadas en estudios reconocidos como el de Basanta (1988), Roca Mussons (1997), Montero Reguera (1997), Riley (1998) o Vieira (2012), entre otros, constituyen el primer eslabón de la espina dorsal

que determinará el fundamento de lo que se ha definido como escritura cervantina, para así poder dialogar, *a posteriori*, con la poética douradiana y cartografiar estas marcas. Estos especialistas en la obra de Cervantes han sistematizado, destacado y explicitado con detalle una serie de rasgos de los cuales se realizará una síntesis para establecer algunos de los vínculos que aproximan la escritura de los dos autores aquí seleccionados. A su vez, diversos estudios críticos de investigadores brasileños especializados en la obra de Autran Dourado, como es el caso de Eneida Maria de Souza, Maria Lúcia Lepecki o Maria Consuelo Cunha Campos, entre otros, constituyen el principal contrapunto para la construcción de este puente que se levantará entre ambas poéticas.

El diálogo que se establece entre el *Quijote* y la trilogía douradiana se formaliza *a priori*, a través de una serie de características que prestan especial atención a la composición de la novela. Estas se encuentran formando un conglomerado que se denominará como el generador de “marcas cervantinas” que, si bien en su momento Miguel de Cervantes usó como fuentes de experimentación en el *Quijote*, hoy en día se puede afirmar que sus presupuestos se han diluido de tal modo en el propio género que tales huellas se han transformado en algo parecido a “lugares comunes”, por ser identificables con facilidad y por ser susceptibles de encontrarse casi en cualquier obra o autor, pero incluso sabiendo esto, no se puede obviar la gran deuda presente que toda novela tiene con la obra de Cervantes:

La influencia directa e indirecta de *Don Quijote* sobre los novelistas posteriores de Europa y América ha sido sin igual. O para decirlo de otro modo más exacto, la novela de Cervantes parece estar dotada de una potencialidad novelística extremada. Es como si tuviera encerrados

casi todos los gérmenes del desarrollo futuro de la novela occidental.
(RILEY, 1998, p. 15)

La cantidad de estas características que se aglutinan en la poética douradiana es considerable y por medio del análisis de estos generadores de “marcas cervantinas” se pretende, de un modo consciente, establecer un diálogo entre poéticas. Se construirá este puente a través de un análisis textual algo más exhaustivo, en el que se prestará especial atención a los temas, personajes e ideas recurrentes en el *corpus* douradiano seleccionado. La técnica de construcción se revisará a través de dos modelos de intertextualidad (hipertextual y autointertextualidad) que estructuran este apartado.

En primera instancia, los generadores de “marcas cervantinas” se centran en los tópicos quijotescos que, en cierta medida, se han ido definiendo a lo largo de años de prolijos estudios críticos. Entre otras, se han de considerar las diversas características existentes atendiendo tanto al enunciado como a la enunciación y que se han agrupado en el siguiente cuadro para facilitar su consulta:

<u>ENUNCIADO</u>	<u>ENUNCIACIÓN</u>
El choque entre la realidad y la fantasía.	El diálogo como elemento caracterizador: la técnica del contrapunto.
La búsqueda de una nueva identidad y la importancia de los nombres.	La reiteración temática o formal.
La salida y el regreso.	La verosimilitud.
El idealismo.	La ambigüedad en el tratamiento de los personajes y su autonomía.
Los libros como verdad histórica o poética	La transtextualidad.
El atuendo.	La parodia.
La ausencia del topónimo en el que se origina la acción.	El deleite de la novela: <i>Admiratio, imitatio e inventio</i> .
La mitomanía y la locura.	Las narraciones autónomas intercaladas.
Menciones, citas o alusiones al nombre u obra de Cervantes.	El narrador infidente.

Este cuadro se ha elaborado con la intención de describir de un modo gráfico, pero sin llegar a definir de un modo teórico cada una de las concepciones en él incluidas, las principales conjugaciones cervantinas que se aglutinan entre lo que pretende decir el autor, el enunciado, y cómo lo dice en su obra, que sería el producto final o la enunciación. En el apartado del enunciado se ha seleccionado solo una de las características representativas y explícitas, que permitirá aproximar la trilogía douradiana a la poética cervantina; se trata de las menciones, citas o alusiones directas a Cervantes (y

que se ha destacado con negrita). A su vez, en referencia a la enunciación, y siguiendo el mismo procedimiento de destaque gráfico, el énfasis analítico está puesto en la transtextualidad, pero sin dejar de hacer referencia a diversos aspectos que serán claves para exaltar esta característica.

En un segundo momento, se atenderá a las marcas douradianas de significación intertextual⁹⁹ presentes en el conjunto de la trilogía douradiana, es decir, se perfilarán los fenómenos de hipertextual (enfocado en la intertextualidad parcial: episódica, de caracteres y general) como de autointertextual (incidiendo con énfasis en el hilo conductor o las repeticiones deliberadas, las recurrencias estilísticas, los tópicos douradianos y el ejercicio de reescritura, que se desdoblará en un capítulo independiente).

No obstante, como punto de partida general, es importante tener en cuenta que, a diferencia de lo que la crítica literaria brasileña ha hecho con otros escritores de su país, relacionándolos y atribuyéndoles cierto grado de “parentesco” con el *Quijote* de Miguel de Cervantes, como así recoge y presenta Vieira¹⁰⁰, y en cuyos ejemplos no profundizará esta investigación por

⁹⁹ Término extraído de Genette, 1989, y que se encuentra aglutinado en el concepto de Transtextualidad.

¹⁰⁰ “Na literatura brasileira é possível destacar dois romances que de algum modo remetem à obra de Cervantes a partir do mito quixotesco. Talvez seja aconselhável mencionar que os dois autores em questão foram apreciadores da obra cervantina e que seus respectivos romances foram publicados nas primeiras décadas do século XX. (...) *Triste fim de Policarpo Quaresma*. Policarpo Quaresma parece ter uma motivação heróica similar à de dom Quixote; um heroísmo que se confunde com a loucura, o que abre espaço para a exclusão social. (...) Policarpo também encarna um projeto épico e propõe alternativas para os tortuosos caminhos que enfrenta a nação. Busca as raízes brasileiras num momento em que as referências estrangeiras – especialmente os modelos da vida urbana parisiense – vão se impondo na vida nacional em meio a profundas contradições sociais e políticas. (...) O quixotismo de Policarpo, entretanto, parece ter raízes mais profundas, pois nasce do descompasso entre seu sonho patriótico utópico contraposto a um Brasil com perspectivas arcaizantes, mesquinhas e preconceituosas. (...) Com marcas quixotescas mais discretas, o Coronel Vitorino Carneiro da Cunha, personagem de *Fogo morto* (1943) de José Lins do Rêgo, constitui outra retomada dos passos do cavaleiro. (...) O romance se instala na decadente realidade rural do nordeste e a análise do tempo e do espaço se desenvolve a partir de três personagens nucleares que

no ser objeto de la misma, en el caso del escritor brasileño Autran Dourado, sobre todo en su novela *Lucas Procópio*, amén de las otras dos obras pertenecientes a la trilogía del autor minero, que se manejará como marco para esta incursión, e incluso en diversas otras obras, se puede observar cómo se realiza una aproximación a la poética cervantina de un modo que se podría calificar como “a propósito”, mucho más que casual y, en ciertos pasajes hasta explícito y directo, por medio de llamadas en el propio texto, además de evocaciones, aunque, y es bueno insistir en este punto, en menos ocasiones de las que se puedan pensar, la producción douradiana ha sido relacionada con Cervantes, su escritura o su estilo y eso ha quedado demostrado en otro diálogo, el que fue abierto con la producción crítica textual de corte académico en capítulos previos.

Los ejemplos generadores de “marcas cervantinas”

Cuando se refiere en esta investigación al recurso de “marcas cervantinas”, estas se citan y delimitan con el propósito de establecer un diálogo entre los dos autores seleccionados, para así ampliar la comprensión del proceso creativo, puesto que los ecos de estas *marcas* en un autor contemporáneo, como ha explicado en su obra Roca Mussons, posibilitan el descubrimiento de nuevas escrituras a través de un juego de espejos (1997, p. 130). Por lo tanto, de entre los primeros generadores de *marcas*, incluidas

ocupam diferentes posições na sociedade. (...) O que o distingue [ao Coronel Vitorino] das demais personagens é justamente sua perspectiva quixotesca que o converte num paladino da justiça e dos necessitados: ele ronda os campos sempre montado num cavalo franzino, encontrando na palavra sua arma principal. (...) [C]omo o cavaleiro, sua fragilidade física fica compensada pela densidade moral”. (VIEIRA, 2012, pp. 72-76)

entre el enunciado y la enunciación¹⁰¹ y agrupadas en el cuadro inicial de este capítulo, y dada la imposibilidad de ocuparse de todas ellas por extenso, las que determinan este punto de partida son las denominadas como: **Menciones, citas y alusiones al nombre de Cervantes y a su obra**, en este caso concreto y específico, al *Quijote*. Estas han constituido un puente de acceso al texto douradiano por ser una de las características de más rápida evidencia y localización textual, con las que se han podido conectar *a priori* ambas poéticas para vincularse entre sí y, en consecuencia, establecer el germen inicial que ha dado pie a esta investigación.

Las marcas douradianas de significación intertextual.

1. Como punto de partida, se han extraído y catalogado las referencias textuales directas a menciones cervantinas. En este caso específico, el interés era por alusiones explícitas al nombre, completo o parcial, del escritor español Miguel de Cervantes y que han sido introducidas de modo expreso en la trilogía douradiana relativa a la saga familiar de los Honório Cota.

En la primera novela, *Ópera dos mortos*, estas referencias directas no se registran, a pesar de ser múltiples las referencias a la obra cumbre del escritor español. En cambio, en *Lucas Procópio* sí que se refiere al autor del *Quijote*, además de a la datación de la novela, usando los siguientes términos:

Voltou e disse [Lucas Procópio a Jerônimo, refiriéndose a Don Quijote] aqui está a história dele. Um certo senhor **Dom Miguel** a escreveu. Jerônimo, vendo uma gravura, disse iche Maria! Esse aí de quando é

¹⁰¹ Vide cuadro explicativo inicial.

que é? Viveu há muitos anos, só a história da vida dele tem mais de duzentos. (DOURADO, 1985, p. 44. Marcas mías)

Finalmente, en la tercera entrega, *Um cavalheiro de antigamente*, tampoco existen menciones explícitas al escritor español. No obstante, es importante destacar en este punto que, en la totalidad de la poética douradiana, aparecen diversas referencias en numerosas de sus obras, al respecto del nombre de Miguel de Cervantes.¹⁰²

2. A continuación, se explicitan las citas que incluyen las menciones textuales que se realizan, tanto del *Quijote* como libro y de Don Quijote y Sancho Panza como personajes principales de la novela, y que se entresacan de algunas de las páginas de la trilogía douradiana. En este caso, se percibe un aumento significativo en el número de referencias en la totalidad de la trilogía.

Comenzando por orden de publicación, en *Ópera dos mortos*, estas alusiones se inician comparando al coronel Honório Cota, entiéndase que se trata de João Capistrano, con el personaje principal cervantino; en esta ocasión, en relación a la locura: “A gente não pensava, a gente falava. O jornalzinho dos Periquitos, que o escrivão imprimia, chamava o coronel Honório Cota de **dom Quixote**, desmiolado. Mas ele era soberbo, (...) aquilo na verdade não o amofinava” (DOURADO, 1974a, pp. 21-22. Marcas mías). Enseguida se vuelve a establecer un nexo comparativo, aunque en esta ocasión a través de una descripción que pendula entre lo físico y lo pictórico,

¹⁰² La mayoría de estas referencias, que aparecen fuera de la trilogía douradiana, ya están registradas en el capítulo dedicado a las fuentes literario-filosóficas douradianas.

rememorando por medio de palabras clave los rasgos del personaje cervantino ya descrito en la primera parte¹⁰³ del original de Cervantes usando los siguientes términos: “Frisaba la edad de nuestro hidalgo con los cincuenta años; era de complexión recia, seco de carnes, enjuto de rostro” (CERVANTES, 2005, p. 28), trazos que, a su vez, se reiteran en la segunda parte del *Quijote*: “[H]ombre alto de cuerpo, seco de rostro, estirado y avellanado de miembros, entrecano, la nariz aguileña y algo corva, de bigotes grandes, negros y caídos” (*Ibid.*, p. 550). Esto se asemeja, con un efecto de paráfrasis, en *Ópera dos mortos* para describir a João Capistrano, usando los siguientes términos: “[A]lto, magro, descarnado, como uma ave pernalta de grande porte. Sendo assim tão descomunal, podia ser desajeitado: não era, dava sempre a impressão de uma grande e ponderada figura” (DOURADO, 1974a, p. 10). Y continúa refiriéndose al personaje douradiano, comparándolo con el cervantino en las características físicas: “Se lembrou de uma gravura antiga em que aparecia um **cavaleiro alto e comprido** feito ele, **descarnado e enxuto de cara, a lança em riste**” (*Ibid.*, pp. 21-22. Marcas mías).

Hacia el final del texto cervantino serán otras las denominaciones que se reservan para caracterizar la figura del caballero manchego en su transformación, porque a medida que la obra progresa será llamado: “El caballero de la Triste Figura”. Asimismo, en uno de los ejercicios de reescritura más famosos que se ha realizado de la obra original cervantina y que fue llevada a cabo por otro escritor español, Miguel de Unamuno, se le da a don Quijote el nombre de: “Caballero de la Fe”. A modo de recordatorio, el primer

¹⁰³ Se usará para todas las referencias de la novela cervantina y citas *ipsis litteris* la segunda edición del *Quijote* comentada por Celina Sabor de Cortazar e Isaías Lerner, reeditada en el año 2005 (1ª edición, 1969).

rebautismo del hidalgo lo realiza su escudero en el capítulo XIX de la primera parte, donde se relata la aventura del traslado de los cuerpos muertos. También se asiste a la explicación que Sancho Panza le da a Don Quijote ante el cambio en su título:

Díjole también Sancho:

-Si acaso quisieren saber esos señores quién ha sido el valeroso que tales los puso, diráles vuestra merced que es el famoso don Quijote de la Mancha, que por otro nombre se llama *el Caballero de la Triste Figura*.

Con esto, se fue el bachiller, y don Quijote preguntó a Sancho que qué le había movido a llamarle *el Caballero de la Triste Figura*, más entonces que nunca.

-Yo se lo diré - respondió Sancho-: porque le he estado mirando un rato a la luz de aquella hacha que lleva aquel malandante, y verdaderamente tiene vuestra merced la más mala figura, de poco acá, que jamás he visto; y débelo de haber causado, o ya el cansancio deste combate, o ya la falta de las muelas y dientes. (CERVANTES, 2005, p. 159.¹⁰⁴ Marcas mías)

Luego lo denominará de igual manera el Bachiller Sansón Carrasco, pero ya en la segunda parte de la novela cervantina, afirmando: “Campea debajo del nombre del *Caballero de la Triste Figura*, y trae por escudero a un labrador llamado Sancho Panza” (*Ibid.*, p. 550. Marcas mías).

En relación al segundo título otorgado a Don Quijote: “Caballero de la Fe” se trata, como bien se ha puesto de manifiesto con anterioridad, de una

¹⁰⁴ En esta edición de Lerner y Sabor De Cortazar (2005) hay una nota a pie de página [la número 23] al respecto del “Caballero de la Triste Figura”. En primer término, ofrece sinónimos del significado que tiene “triste figura”, pero lo más interesante es lo que aparece en segunda instancia. Se trata de una referencia al título de un libro de caballerías, datado en 1518, y que llevaría por título *La historia del muy esforzado e animoso caballero don Clarián de Landanís* (Cfr. Rodríguez Marín, Patronato, IX, 231-235).

idea unamuniana¹⁰⁵ sobre la que comenta al respecto el catedrático español

López Calle:

El *Quijote* se nos presenta como la historia trágica de un Caballero de la Fe, esto es, de alguien al que se le ha encomendado una misión que sólo Dios y él mismo conocen y que en la más completa soledad lucha por mantener su noble ideal contra toda duda hasta que, al cabo de un largo proceso de decepciones, abjura de su misión e ideal en su lecho de muerte. Aunque esto, como veremos, no será el final. Pero, por de pronto, lo que queremos resaltar es esta idea de don Quijote como Caballero de la Fe, una idea inspirada en la doctrina de Kierkegaard sobre la religión, cuyo centro lo ocupa lo que él precisamente llamaba “el caballero de la fe”. (...) Unamuno, al identificar a don Quijote como Caballero de la Fe a la manera de Kierkegaard, lo está situando también en el plano más elevado de existencia humana, lo que entraña concebirlo preeminentemente como un héroe religioso antes que como un héroe ético o moral. (2001, p. 6. Edición digital)

Huelga realizar mayores comentarios a la extensa argumentación de López Calle¹⁰⁶, tan solo destacar que la idea filosófica que propone Kierkegaard sobre el “caballero de la fe” se crea en oposición a la idea del “caballero de la resignación infinita”, es decir, el primero renuncia a todo, dada la certeza de la imposibilidad, pero confía casi de modo paradójico en la “fuerza del absurdo” que será la que, una vez que aprehenda a Dios, le devolverá la posibilidad de todo; en cambio, el segundo caso, constituye la representación

¹⁰⁵ “Unamuno aplica toda esta doctrina irracionalista sobre el caballero de la fe a don Quijote. Kierkegaard no ha dejado interpretación alguna sobre don Quijote aunque sí se refirió en sus *Diarios* a Cristo como alguien que sería percibido como alguien semejante a don Quijote, como una figura cómica en un tiempo como el actual, en el que la mentalidad secular ha impregnado todo y el genuino espíritu cristiano ha desaparecido. La estrategia de Unamuno es justo la contraria: no es que Cristo sea como don Quijote, sino don Quijote como Cristo, cuya locura es pareja de la locura de la cruz” (LÓPEZ CALLE, 2011, p. 6. Edición digital).

¹⁰⁶ José Antonio López Calle es Doctor en Filosofía por la Universidad de Valladolid (España) y Catedrático en el IES San Isidro, Madrid.

de un estadio anterior al caballero de la fe, existe una lucha y una convivencia con el dolor que ese litigio origina.¹⁰⁷

En la primera entrega de la trilogía douradiana se plasman estas referencias de similitud con Don Quijote, tanto con el cervantino como con el unamuniano, del siguiente modo: “Tinha mesmo uns ares [referido a João Capistrano] do **Caballero de la Fé** [sic], também da **Triste Figura**” (DOURADO, 1974a, pp. 21-22. Marcas mías). Tras estas comparaciones, se relatan las actividades de João Capistrano que, como se verá, están muy próximas a las de Don Quijote: “Não que a gente risse dêle [sic], quem vê que a gente ria. Nada pegava contra o coronel Honório Cota, que avançava intrépido, **desfazendo mal feitos, investindo contra mouros e moinhos de vento**” (*Ibid.*, p. 22. Marcas mías).

Se citan algunos de los elementos caballerescos que caracterizaron al personaje de don Quijote, en este caso, transferidos a João Capistrano: “O coronel Honório Cota voltou à sua antiga morada para guardar a **espada, elmo e couraça, encostou a sua lança**. Voltou ao que era, ou melhor – ficou mais triste e ensimesmado do que era” (*Ibid.*, p. 25. Marcas mías). Al igual que el hidalgo manchego, João Capistrano regresa al hogar para así acabar abandonando su empresa y sus armas, cayendo en un estado de tristeza. De este estado, en el que se sume el personaje y del cual no saldrá, se origina una descripción que es repetitiva, casi agónica, volcada hacia la imagen de una empresa caballeresca peligrosa:

¹⁰⁷ Cfr. Kierkegaard, *Temor y temblor* (1843). Se puede consultar la obra completa en: <<http://es.scribd.com/doc/6618817/Kierkegaard-Temor-y-Temblor>>.

Agora chegou a vez do tempo passar, o tempo passou. Chegou a vez do tempo passar para que outra morte se suceda (...). Foi quando o coronel João Capistrano Honório Cota morreu. Tudo foi de novo, (...). Tudo repetido, a gente assistia tudo de novo para trás. De novo se voltava feito numa fita-em-série onde o herói ficou em perigo e a gente não sabia como é que ele vai sair para continuar as suas **cavaleiranças**. (*Ibid.*, p. 27. Marca mía)

En la segunda novela de la trilogía douradiana, *Lucas Procópio*, las referencias al personaje del hidalgo manchego y de la novela cervantina se registran desde el inicio de la obra, realizando la presentación del nuevo caballero que aparece por los sertones brasileños, claro está, lo primero es el nombre:

O estúrdio cavaleiro se chamava Lucas Procópio Honório Cota. 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 transtornou o juízo foi a leitura, altas horas da noite, até o amanhecer, dos livros** tirando o seu arrazoadado sem fim. (*Idem*, 1985, p. 18. Marcas mías)

A continuación, otras menciones quijotescas se introducen en medio de una de las conversaciones que Lucas Procópio mantiene con Jerônimo, al que intenta explicarle quién es el personaje de Don Quijote: “Jerônimo, você já ouviu falar num cavaleiro chamado **Quijano**, perguntou Lucas Procópio. Não conheço ninguém com esse nome, Nhonhô. Ele também era conhecido pelos nomes de **Cavaleiro da Fé e da Triste Figura**” (*Ibid.*, p. 44. Marcas mías). Lucas Procópio usará entonces, para explicárselo, la obra original de Cervantes, que está guardada en una cesta con libros antiguos: “Lucas Procópio se levantou, foi buscar na canastra o **Dom Quixote**. Voltou, na sua

cara um sorriso de felicidade, passava por uma fase muito boa da sua vida”
(*Ibid.*).

La presencia física de la obra genera nuevos comentarios sobre las aventuras del hidalgo manchego, en base a los diseños que el libro muestra a los personajes que lo sostienen. La recepción de la obra, tan dispar por parte de ambos personajes, ya deja entrever la dualidad interpretativa de la misma por parte de esta, así como también refleja la práctica de la lectura:

Encantado, Jerônimo viu **um cavaleiro avançando contra um moinho de vento**. Mas ese aí era **maluco** de investir contra as pás do **moinho**, disse. Lucas Procópio falou então que o cavaleiro não era tão maluco como quis fazer crer o escriba. Igualzinho a Nhonhô [se refere a Lucas Procópio], pensou Jerônimo. O biógrafo de **Quijano** fica o tempo todo mostrando à gente que **Quijano** não diz coisa com coisa, só matéria de desmiolado, disse Lucas Procópio. Eu achei o contrário, lendo o livro. O **Cavaleiro da Fé** era um homem de muito siso, dizia coisas de alto juízo. (*Ibid.*)

La existencia de la obra cervantina se materializa para que Jerônimo compreenda la función de lo que sería un “escudero”, no obstante es así como Jerônimo establece cierto paralelismo entre el personaje caballeresco, dibujado en la novela cervantina, y su propio amo:

Jerônimo olhava a gravura, pensando coitado de siô Lucas Procópio. E ainda lhe dizia ser o homem de altas sabenças. (...) E este gordo atarracado, quem era, perguntou. O seu **fiel escudeiro**, chamado **Sancho Panza** [sic], disse Lucas Procópio. O nome é danado de bom, com esta barriga toda, disse Jerônimo. (*Ibid.*)

La identificación de la descripción física con el nombre del personaje le causa gracia a Jerônimo, cuya curiosidad le lleva a pensar si, en realidad,

aquellos personajes han existido, lo que genera toda una reflexión por parte de Lucas Procópio, que utiliza un juego de palabras empleando “Panza” (entendido como apellido) y “pança” (como referencia a la parte del cuerpo que también se denomina “barriga” y que coincide con el estómago):

E essa história do **cavaleiro** e de **Sancho Pança** [sic] é verdadeira? Verdadeira é, porque fantasia do escritor, disse Lucas Procópio. O escritor batiza as suas criaturas com nome apropriado, não é que nem na vida real, concedeu Lucas Procópio à realidade. Eu por mim acho, foi o que ele fez com o nome do **escudeiro**. Com aquela **pança** toda, só podia se chamar **Panza** [sic]. (*Ibid.*)

Entonces se genera, a raíz de este descubrimiento, la propuesta de Lucas Procópio, como en su momento don Quijote se la hizo a Sancho Panza, de que lo acompañe en calidad de escudero: “Você não gostaria de ser o meu **fiel escudeiro**, perguntou Lucas Procópio. **Sancho Pança**, não, mas escudeiro de certa maneira eu sou” (*Ibid.*, p. 45. Marcas mías).

La proclamación del personaje Lucas Procópio como caballero andante se produce en el momento en el que decide liberar a Jerônimo, que es un príncipe negro africano que fue hecho esclavo a su servicio, para así nombrarlo como su escudero, lo cual acaba siendo considerado como el primer acto de locura por Pedro Chaves, que es aquí un personaje-observador cuya palabra se formaliza tiempo después (algo que se sabe por medio de la locución: “disse mais tarde”). Las referencias son:

Então eu acredito, disse mais tarde Pedro Chaves, que foi ali que começou a inchar a sua **primeira semente de loucura**. Pois ele disse você fica de meu **escudeiro**, como se **cavaleiro** eu fosse. E depois de um longo silêncio, disse **cavaleiro andante eu sou**. (*Ibid.*, pp. 49-50. Marcas mías)

Por consiguiente, la misión de caballero y escudero comienza a tomar forma, hasta alcanzar un grado tal que se equipara con la de Don Quijote y Sancho Panza:

Veja você, Jerônimo. O milagre, por ser uma magnificência de Deus, pode se repetir. Basta sermos virtuosos, termos aquelas virtudes da mente e da alma daquele **cavaleiro antigo** com quem gosto de me comparar, no século conhecido como **Alonso Quijano**, o nunca assaz louvado **Cavaleiro da Fé, Dom Quixote de la Mancha**. (*Ibid.*, p. 52. Marcas mías)

En la última entrega de la trilogía, *Um cavalheiro de antigamente*, se encuentran unas citas explícitas y breves sobre el personaje cervantino. En esta ocasión, una vez más, la referencia a don Quijote hace mención del título otorgado al hidalgo por su escudero Sancho Panza (aunque aquí se sugiera que fue el propio caballero el que se puso tal título), explicando, ahora sí, en la novela douradiana los motivos que generarían ese cambio, la melancolía:

Lá iam em farrancho conduzindo João Capistrano para a cadeia. Não andava nem devagar nem depressa (o mundo podia esperar por ele, assim devia pensar, tão estranho era, mesmo numa situação como aquela), com aqueles vagarosos passos muito seus, pausados e medidos, as pernas grandes e finas de ave pernalta, feito fosse o **Cavaleiro**¹⁰⁸ **da Triste Figura**, título que a si mesmo conferiu **Dom Quixote de la Mancha**, por causa da melancolia que tinha na face muito branca, sem uma pinga de sangue, achou-se. (*Idem*, 1992, p. 199. Marcas mías)

¹⁰⁸ Repárese en cómo se alterna aquí el empleo de “Cavaleiro” con el del título de la novela “Cavalheiro”, sin duda una referencia que no está hecha al acaso.

Asimismo, cuando se lleva a cabo el juicio de João Capistrano y se le toma declaración jurada al dr. Maciel Gouveia, se le pide que pose su mano sobre los Evangelios:

Jurou dizer toda a verdade, nada mais que a verdade sobre tudo que soubesse ou lhe fosse perguntado. Havia na sua cara um sorriso irônico, como se ele estivesse pensando que, literatura por literatura, a sua promessa valeria mais se depusesse a mão sobre o **Dom Quixote**. Tinha mais fé no **Cavaleiro da Triste Figura** do que em Jesus Cristo. (*Ibidem*, p. 219. Marcas mías)

Con todo este preámbulo de citas y evocaciones quijotescas, introductorio de un estudio de intertextualidad, el diálogo entre los autores y sus obras empieza siendo tan significativo como pertinente, por lo que va *in crescendo* hasta alcanzar cierto grado de lo que se denomina como **transtextualidad**, término genettiano, que forma parte de esas “marcas cervantinas” referidas al inicio de este capítulo aunque, en este caso, pertenecientes al ámbito de la enunciación.

La intertextualidad parcial

Los postulados de Genette (1989) establecieron que cuando se delimita el concepto general de “intertextualidad” se logran discriminar hasta un total de cinco tipos de relaciones de transtextualidad que estarían compuestas y definidas por la propia intertextualidad, el paratexto, la metatextualidad, la architextualidad y la hipertextualidad. Descritas estas categorías usando un criterio decreciente por su autor, la forma más abstracta y global, según indica,

es la intertextualidad que, partiendo de estudios iniciales realizados por Kristeva en la década de los años 60, se definiría como: “Una relación de copresencia entre dos o más textos”, pero que también debe ser entendida siempre como una presencia real de un texto en otro texto, o sea, algo cuantificable (GENETTE, 1989, p. 10). Según las conclusiones de un estudio algo más reciente sobre intertextualidad, que tendría como punto de partida las ideas de Genette y que ha sido realizado por Marta Rivera de la Cruz de la Universidad Complutense de Madrid (1997)¹⁰⁹, se asegura que el ensayista y teórico francés Jean Ricardou (1973) establecía los siguientes parámetros de subdivisión: “[I]ntertextualidad externa (entendida como la influencia de un texto en otro texto) y una intertextualidad interna (influencia de un texto en sí mismo)” (1997, s/p.). Por consiguiente, y teniendo como fundamento el estudio de Ricardou, Rivera delimita una subtipología intertextual basada tanto en esa “generalidad” como en esa “parcialidad”, para así desarrollar un análisis que parta de la relación siempre intertextual que mantienen dos autores cualesquiera, por medio de fragmentos de su producción literaria, como deja constancia de ello en su investigación:

Aplico este concepto a aquellas relaciones intertextuales que se aprecian no en el conjunto de un texto, sino en pasajes concretos (intertextualidad parcial **episódica**), en la construcción de los personajes (de **caracteres**) o simplemente en temas e ideas que habían sido ya desarrollados por otros autores cuya influencia reconoce el propio [autor] (de **generalidades**). (RIVERA, 1997, s/p. Marcas mías)

Por lo tanto, y para completar así la estructura de punto de partida que propone Rivera, de entre las formas posibles de intertextualidad definidas por

¹⁰⁹ Texto disponible en: <<http://www.ucm.es/OTROS/especulo/numero6/intertex.htm>>.

Genette, tanto la cita, como el plagio o la alusión estarían consideradas como las más usadas o comunes. La cita sería la más explícita, el plagio constituiría una copia literal aunque no declarada y la alusión conformaría algo parecido a un tipo de evocación automática, en ocasiones incluso con carácter involuntario, y provocada tras la recepción del texto original (GENETTE, 1989, p. 10).

Cuando se trata de dar inicio a una lectura analítica basada en tales principios genettianos, Rivera propone que primero, y siguiendo la dinámica intertextual, “sería interesante clasificar aisladamente aquellos textos cuya temática y cuyo sentido último están tan ligados a un texto anterior que pueden entenderse como una forma de imitación” (1997, s/p.). Por lo que, atendiendo a una concepción de grado creciente del análisis de estas referencias intertextuales, se procedió a la selección de la trilogía douradiana como conjunto más significativo y rico para establecer un diálogo con la poética cervantina.

De entre las restantes opciones de la propuesta de división transtextual, la relación menos explícita sería la que ofrece el paratexto, puesto que Genette lo entiende como un conjunto que se compone por diversos elementos que se agruparían en este conglomerado de: “Título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias” (1989, p. 11). En este punto, se ha de hacer un breve inciso sobre esa importante presencia de la ficción en los prólogos de las obras literarias, cuando menos para recordar las palabras iniciales presentes en el capítulo

segundo, puesto que la importancia del prólogo en el Siglo de Oro no era nada desdeñable como se ha podido dejar constancia.

La metatextualidad, denominada como “comentario”, es aquella relación “que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite, sin nombrarlo. (...) [E]s por excelencia la relación *crítica*” (*Ibid.*, p. 13). A esta concepción le sigue la de hipertextualidad, que se define como una “relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (al que llamaré hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es comentario” (*Ibid.*, p. 14). El hipertexto, y a pesar del vínculo que se da por supuesto que se establece entre dos textos, “puede considerarse como una obra propiamente literaria (...) al derivarse por lo general de una obra de ficción” (*Ibid.*, p. 15). Genette, al fin, propone como hipertexto a todo “texto derivado de un texto anterior por transformación simple (diremos en adelante *transformación* sin más) o por transformación indirecta, diremos *imitación*” (*Ibid.*, p. 17) y concluye que la hipertextualidad es “un aspecto universal de la literariedad: no hay obra literaria que, en algún grado y según las lecturas, no evoque otra, y, en este sentido, todas las obras son hipertextuales” (*Ibid.*, p. 19). La transtextualidad se completa con la architextualidad, que constituye, de entre todos los tipos, el más abstracto y está compuesta por “una relación completamente muda que, como máximo, articula una mención paratextual” (*Ibid.*, p. 13).

A la hora de aplicar la intertextualidad se ha de esclarecer el esquema que se ha puesto en práctica para el análisis de la trilogía douradiana y que permitirá establecer un diálogo directo con la obra de Cervantes. Como se ha

dejado ya constancia, se prestará atención a una tipología de intertextualidad parcial¹¹⁰, que a su vez estará subdividida en tres tipos:

A). La **intertextualidad episódica**, fenómeno donde se ponen de relieve aquellas relaciones de coincidencias entre pasajes concretos de la obra analizada con otras novelas de diferente autoría. En este caso, y dado el volumen entre las posibles intertextualidades episódicas, se ha optado por seleccionar cuatro ejemplos representativos que servirán de muestra para este diálogo episódico. Los más destacados son los que se enumeran a continuación.

a. 1). En primer lugar, las múltiples evocaciones hacia los caballeros andantes y también hacia los libros de caballerías. En el caso de don Quijote, este por medio de la lectura, entra en una dimensión donde los libros y los sueños se confunden con la realidad y todo ello se mezcla para confluir en la pretensión de rescatar una época que se juzga mejor, el denominado período áureo español, creyendo piamente en las historias que se cuentan en los libros de caballerías. De Lucas Procópio se dice: “Mais tarde, depois dele ter se ido para longes paragens, é que pessoa de muita sabença, de vivencia velha e de livros de antigamente, explicou: aquela impressionante aparição vinha de outra era; a gente vivia num século, ele vinha de outro” (DOURADO, 1985, p. 17). Obras estas que, curiosamente, no son materia desconocida entre los personajes de la trilogía douradiana:

E o dr. Minervino falava de tantos outros cavaleiros de que a gente nunca tinha jamais ouvido falar: Amadiz de Gaula, Dom Galaor, e o maior de todos, segundo o supracitado doutor, Ruy Díaz, também chamado Cid el Campeador, Cavaleiro da Espada Ardente. Inflamado e

¹¹⁰ Cfr. RIVERA, 1997, s/p. Edición digital.

insone, o dr. Minervino, viciado também na leitura noturna, só parava de falar quando a gente dizia chega! (*Ibid.*, p. 18)

Se verá que el propósito quijotesco se asemeja al de Lucas Procópio, que profetiza la resurrección de la edad áurea minera del siglo XVIII, aunque manteniendo su fe en la poesía épica:

Eu sou Lucas Procópio Honório Cota, você me conhece, um homem que a si mesmo impôs uma altíssima missão, redimir pela poesia e o exemplo o brilho de antigamente, o que poderia ter sido mais duradouramente e não foi. A volta da idade áurea com que sonham todos os povos e nações. (*Ibid.*, p. 39)

El narrador también describe en esos términos a João Capistrano, sobre todo cuando monta a caballo:

Quando montado, indo para a sua Fazenda da Pedra Menina, no cavalo branco ajaezado de couro trabalhado e prata, aí então sim era a grande, imponente figura, que enchia as vistas. Parecia um daqueles cavaleiros antigos, fugidos do Amadis de Gaula ou do Palmeirim, quando iam para a guerra armados cavaleiros. (*Idem*, 1974a, p. 10)

João Capistrano asimismo era dado a la lectura nocturna, a un tipo de lectura de temas de antaño, de papeles viejos:

No sobrado, de noite, quando a cidade dormia, o coronel Honório Cota [João] era uma casa com todas as janelas acesas. Lia coisas, buscava velhos papéis na arca onde se guardavam os guardados de dona Isaltina, aquelas coisas de Diamantina. (...) Lia os livros de sua mãe, e quando descobriu no fundo de uma canastra a Carta aos Senhores Eleitores da Província de Minas Gerais, de Bernardo de Vasconcelos, ele cresceu em figuração. (*Ibid.*, pp. 21-22)

Por lo tanto, la presencia de los libros de caballerías y de los caballeros andantes se concretiza en la poética douradiana. Esto se irá reforzando a medida que avance este estudio, dado que todos los apartados van sumando datos a esta estela inicial.

a.2). A continuación, se destaca el binomio **locura-cordura**. Se produce en el *Quijote* un fenómeno curioso de transposición de características entre personajes que, naciendo de la relación originaria que establecieron sus personajes principales, Don Quijote y Sancho, la crítica cervantina ha denominado como la “Sanchificación de Don Quijote” y la “Quijotización de Sancho”. En *Lucas Procópio* se registra un fenómeno de similares características en la relación que se establece entre el propio Lucas Procópio y Jerônimo. Las ideas de Lucas Procópio se van traspasando a Jerônimo y la claridad inicial de este, a su vez, parece regresar a Lucas, aunque esto se va registrando en el desarrollo de la narrativa:

Agora no seu perfeito juízo, Lucas Procópio disse então não sou eu sozinho a sonhar com a grandeza da minha patria mineira; tudo que foi áureo um dia, pode voltar. E de repente, enlouquecido da mesma fé do seu antigo amo, agora patrão, Jerônimo disse eu também acredito, um dia as nossas Minas das belezas e da floração podem de novo voltar. (*Idem*, 1985, p. 53)

Lucas embobado se da cuenta de que Jerônimo se ha adherido a su causa: “Este preto nada tem de comum com o meu passado mineiro de glória, de fausto, de beleza artística, pensava. No entanto, se apossou do meu sonho; por contágio, de repente se tornou mineiro, ele que viera de outro continente” (*Ibid.*). No obstante, Lucas ve la oportunidad de salvar a Jerônimo: “Chegou a vez de Lucas Procópio ajudar o outro, salvá-lo de uma loucura que não era

sua, só dele (...). Meu amigo, acalme-se, temos tempo, ainda não soou a hora, não é chegada a vez” (*Ibid.*).

Apaciaguados los ánimos encendidos de Jerônimo, cuando se produce el encuentro con los Barones de Águas Claras, en especial con la baronesa Ismênia, parece que este hecho hace reaccionar a Lucas provocándole el primer claro de lucidez. La baronesa y Lucas piensan en fugarse juntos: “Lucas Procópio já tinha tudo preparado para o rapto da sua bem-amada Ismênia” (*Ibid.*, p. 59). Este suceso lo atrae al primer reducto de realidad, de modo que percibe cómo ha sido la época de peregrinaje por el territorio de Minas:

Como ia longe o seu tempo missionário, quando se achava possuído da idéia de restauração do apogeu das Minas Gerais do Século de Ouro. Sorria de si mesmo ao se lembrar do seu tempo de desvario. Mas era um sorriso amargo, a lembrança do desvario dói demais em quem o padeceu. A simples lembrança do episódio, antes tão glorioso, da Itapecerica, fazia ele enrubescer de vergonha. Meu Deus, que terrível doença é a loucura! (*Ibid.*, pp. 59-60)

Pero es momentáneo este período de lucidez y antes de la fuga programada, cuando Lucas asiste al banquete nocturno que le tienen preparado los barones en su honor, una pequeña idea reaviva la llama de su plan grandioso para Minas Gerais, así como para Brasil, y vuelven sus ideas fantásticas:

Na sua lógica fria e fatal, num raciocínio de uma nitidez precisa e rigorosa, ele venceria mais uma vez; as Minas da idade áurea das artes e do ouro voltariam. Nunca teve um auditório tão seletos para a sua pregação cívica, para a redenção de Minas pela poesia. (*Ibid.*, p. 61)

Se sabe de la progresión de las ideas de Jerônimo gracias al encuentro de este con su padre, el cual percibe el cambio en su hijo, que busca un objetivo ajeno a su condición de príncipe africano: “Você só pensa num sonho que não pode ser, não é o seu sonho. O que você fez foi filhar o sonho de um outro homem” (*Ibid.*, p. 76). Y de nuevo se produce el cambio de visión por parte de Lucas Procópio que, tras un salto temporal, llega a la autoconciencia:

Lucas Procópio via aquela paisagem com olhos diferentes dos que tinha quando principiou a sua demanda do território mítico em que, por um milagre, as Minas seriam outras, a idade áurea retornaria. Os olhos não eram mais sonhadores, vagos, poéticos, mas objetivamente pragmáticos e realistas. (*Ibid.*, pp. 80-81)

El personaje douradiano de Lucas Procópio, de repente, tiene otra percepción sobre su actitud, asumiendo así que estaba loco o que actuaba como tal, y tras esto manifiesta su deseo de cambio hacia una vida de caficultor (algo que la muerte no le permitirá llevar a término):

Esquecido da política, tinha agora outros planos. Pensava em se tornar um próspero cafeicultor; segundo se informara, a terra da sua fazenda era a generosa terra roxa. (...) Traria para a Fazenda do Capão Florido tudo que de mais novo houvesse e se ligaria diretamente ao porto de Santos. (*Ibid.*, p. 81)

La recuperación de la cordura es otro de los momentos en el que se combinan imágenes que también permiten evocaciones con la novela cervantina, sobre todo cuando se plantea la idea de transformación de Lucas Procópio, al final de su peregrinaje y ya con cierto grado de lucidez mental, como en su momento Don Quijote lo puso de manifiesto. La visión de Lucas Procópio es más realista: “Pensava em termos utilitários, não mais divagava,

seus sonhos agora eram outros, se é que se podia chamar de sonho a previsão matemática do futuro” (*Ibid.*).

Jerônimo se acerca a Lucas Procópio y percibe que su mirada ha cambiado: “Não são mais os olhos sonhadores que tanto lhe diziam antigamente” (*Ibid.*), pero Jerônimo, lleno de los sueños de antaño de Lucas, quiere proseguir:

Lucas Procópio não o deixou continuar. Ora, antigamente! Antigamente havia muitas coisas, tudo mudou. Eu não mudei, Nhonhô [dirigiéndose a Lucas]. Vosmecê é que é outro homem, não é mais aquele dos tempos antigos, quando sonhava coisas tão bonitas. (*Ibid.*)

Y, entonces, se produce una nueva concienciación de su anterior estado: “Relembrar o passado lhe dava nojo, se sentia envergonhado. Como fora possível praticar aqueles desatinos todos? Se ainda pudesse ter dúvida, disse a si mesmo, eu estava louco” (*Ibid.*).

Lucas reafirma así su anterior estado de locura: “Levava as mãos aos olhos, tapando-os, como se quisesse impedi-los de ver as cenas ridículas que vivera, arrancar deles tudo que havia de desagradável no seu passado. Como eu estava transtornado e louco, meu Deus! dizia” (*Ibid.*). De repente, Lucas percibe que es Jerônimo el que muestra que aquella locura pervive en él: “Olhou Jerônimo bem nos olhos e teve pena. Os olhos rútilos de quem começa a delirar. Jerônimo dialogava com alguém que só ele via e ouvia. Gesticulava, falava numa língua que mesmo os da sua nação não poderiam entender” (*Ibid.*). Lucas Procópio busca la ayuda de Pedro Chaves para controlar los desatinos de Jerônimo, y es cuando se produce un enfrentamiento entre los

tres. Pedro amenaza a Jerônimo, pero no llega a matarlo. Lo que ocurre, en realidad, es: “Uma explosão, o corpo caiu. Está morto o coronel Lucas Procópio Honório Cota, gritou Pedro Chaves para o céu alto, tinindo de azul” (*Ibid.*, p. 83), cerrando así la primera parte intitulada “pessoa” y dando inicio a la segunda titulada: “persona”.

a. 3). En la tercera entrega de la trilogía douradiana se evoca de modo explícito, por medio de la detención de João Capistrano, el episodio en el que llevan a Don Quijote preso (aunque él se cree encantado y va rendido). En el caso de João Capistrano, el personaje tampoco reacciona como es de esperar, puesto que su idea de lavar el honor con sangre es lo que prevalece y, vengado ya su honor, se deja “conducir” sin prisas:

Lá iam em farrancho conduzindo João Capistrano para a cadeia. Não andava nem devagar nem depressa (o mundo podia esperar por ele, assim devia pensar, tão estranho era, mesmo numa situação como aquela), com aqueles vagarosos passos muito seus, pausados e medidos, as pernas grandes e finas de ave pernalta, feito fosse o **Cavaleiro da Triste Figura**, título que a si mesmo conferiu **Dom Quixote de la Mancha**, por causa da melancolia que tinha na face muito branca, sem uma pinga de sangue, achou-se. (*Idem*, 1992, p. 199. Marcas mías)

a. 4). Finalmente, se refiere el episodio en el que Lucas Procópio es apedreado por un grupo de niños tras pronunciar un discurso sobre sus ideales de poesía. En este momento, de los pocos que Lucas Procópio protagonizará bajo tales coordenadas, el personaje se vuelve algo violento hasta el punto de acabar hiriéndose (rememora este pasaje al episodio donde Don Quijote destroza el retablo de Maese Pedro), motivo por el que será asistido por un caballero desconocido que pasa por la calle y es testigo de los hechos. Este

caballero y el modo en el que se acerca a Lucas Procópio recuerda con vigor el encuentro de Don Quijote con el Caballero del Verde Gabán, incluso en el desenlace. Lo que se relata en el pasaje de la novela douradiana es que, viendo las vestiduras de Lucas Procópio magullado, el hombre en cuestión se apiada de él y le ofrece un traje nuevo:

Lucas Procópio sorriu tristemente. Não careço, sou homem de posses, rico mesmo. Se me visto assim é porque me investi de uma alta missão. E que missão é essa, perguntou o homem, que se chamava Rodolfo Prado e era fazendeiro. Gostaria de saber, quem sabe eu não posso ajudá-lo? (...) [É] matéria muito longa para ser explicada agora. Ao menos poderia me dizer do que se trata (...). De duas coisas simples e terríveis, disse Lucas Procópio; da salvação de Minas e de poesia. (*Idem*, 1985, p. 69)

Este pasaje (re)presenta una serie de imágenes que permiten establecer recurrencias quijotescas, tanto del personaje de don Quijote como de la trama de la obra cervantina. Se da continuidad a la narración con la posterior invitación: el personaje Rodolfo Prado convida a Lucas Procópio a visitarlo en su hacienda de café para departir sobre política y economía, además de sobre sus ideas de poesía, en las cuales está muy interesado. Lucas acepta, pero pone antes su condición: “Vou, mas primeiro o senhor me visita no hotel, para iniciarmos uma longa conversaço (...). Não deixe de aparecer, eu lhe peço” (*Ibid.*, p. 68 *et seq.*). Y así finaliza la historia...

Otros ejemplos con semejante riqueza y brillo narrativo, que se prestan al diálogo con la novela cervantina, aparecen esparcidos por la trilogía, pero estos seleccionados ofrecen ya un panorama interesante de reflexión sobre las huellas intertextuales que se han puesto en evidencia.

B). La **intertextualidad de caracteres** consiste en utilizar una técnica de construcción de personajes que se aproxima a la de otro u otros autores. En este caso, el punto de partida es la construcción de los personajes cervantinos que, como recuerda Carmen Castro: “Cada una de las criaturas de letras cervantinas está creada en, desde y por los otros personajes, y así resulta que todos son en todos, todos se pertenecen, y forman entre sí una trabazón densa y firme que es la red de la novela” (*Apud* RUBIO ed., 2005, pp. 166-167).

En este apartado se seguirán los parámetros dados por Martínez Mata que explica que: “durante mucho tiempo el *Quijote* fue apreciado en buena medida por la sobresaliente invención y por la variedad y acierto con que eran caracterizados sus personajes” (2011, p. 237). La propuesta de Mata está anclada en un tipo de construcción de caracteres que denomina como “ambivalencia”¹¹¹, es decir, “los arquetipos pertenecen únicamente al terreno de la literatura pero no al de la realidad. (...) [L]as conductas modélicas, (...) sólo son posibles en la literatura pero no corresponden a la naturaleza humana” (*Ibid.*). Con su propuesta, Mata trata de conjugar esa mezcla de cualidades en torno a las que oscilan los personajes, características tanto positivas como negativas, y que permiten más de una calificación en la construcción de los mismos. A modo de ejemplo, Mata asegura que en el *Quijote* existe una relación que sirve de paradigma, la que se establece entre el hidalgo y Maritornes, en la que este la presenta de un modo positivo, evidente contrapunto de la descripción que el narrador ofrece: fea y deshonesto. Dada la

¹¹¹ “La doble vertiente o ambivalencia a la que aludo no es la tantas veces citada de las dos caras de la personalidad del caballero (loco/cuerdo) y de su escudero (simple/discreto) ni tampoco, por supuesto, la dicotomía simbólica que pasaron a representar los dos protagonistas desde el Romanticismo: el enfrentamiento de la doble condición humana, el cuerpo y el espíritu, materialismo e idealismo. Esa doble vertiente, positiva y negativa, podemos apreciarla incluso en personajes apenas esbozados” (MATA, 2011, p. 238).

complejidad del entramado de personajes presentes en las tres novelas douradinas seleccionadas para este análisis, se destacarán solo tres de ellos como método ejemplificador.

b. 1). La ambivalencia de **Rosalina**. El punto de partida es José Feliciano (o “Juca”), personaje que entra al servicio de Rosalina para la manutención del caserón familiar. Entre ambos se establece una relación que irá equilibrándose a medida que avanza la novela, como así lo manifiesta Rosalina: “[N]ão queria intimidade com ele, ele era muito enxerido, se dava um pé, queria logo a mão” (DOURADO, 1974a, p. 74). Las conversaciones entre ambos, también son las propias entre desiguales. Juca posee tintes que recuerdan al personaje de Sancho Panza, sobre todo, por su simplicidad, el uso de refranes y la imaginación que despliega en sus relatos, además de los sueños de grandeza: “Aconteceu uma coisa lá no Ponto, dona Rosalina, vou contar pra [sic] senhora. Inventava uma história comprida, cheia de peripécias, onde ele aparecia sempre como herói. Ela ouvia-o sem prestar muita atenção” (*Ibid.*, p. 75). No obstante, Rosalina llega a mantener una relación sexual con él, aunque le provoca repulsión. Así pues, el personaje de Rosalina presenta múltiples variaciones ante José Feliciano: “Que pessoa estranha, dona Rosalina. Ela o deixava desconcertado não apenas pela **ambivalência** de sua conduta mas pelo mistério do seu ser. Como é que uma pessoa era assim?” (*Ibid.*, pp. 93-94. Marca mía).

Y comienzan las múltiples Rosalinas a ser descritas por José Feliciano, que es el personaje que más se aproxima a ella y puede “hablarle” al lector para contar:

Ela lhe dava a impressão de **duas numa só**: quando ele pensava conhecer uma, via que se enganara, era outra que estava falando. Às vezes mais de uma, tão imprevista nos modos, nos jeitos de parecer. Um ajuntamento confuso de Rosalinas numa só. (*Ibid.*, p. 94. Marcas mías)

Las referencias de esta ambivalencia de Rosalina son copiosas (*Ibid.*, pp. 33, 60; 68; 69 [Cosificada]; 70 [Vista como una flor, que rememora el tópico clásico *colligo virgo rosa*]; 75 [Personaje que no duerme]; 77; 82 [donde se insinúa que está loca]; 83; 87; 91¹¹²; 94 *passim*; 95; 96¹¹³; 105; 106¹¹⁴; 115; 117; 118; 169; 176; 186; 203 [Refiere su locura]; 204 [Primera vez que sonrío]), pero, sin duda, de entre todas estas presentaciones, una de las que más llama la atención es la que refleja, casi al final de *Ópera dos mortos*, que de tanto observar esta variedad de Rosalinas, José Feliciano consigue llegar a “ver” hasta tres diferentes personajes en uno¹¹⁵, algo que hasta a él mismo le sorprende por la complejidad que supone tanta variación en una sola entidad:

E de repente descobriu com espanto: **ela era três e não duas**. A dona Rosalina que existia antes de sua chegada ao sobrado e continuou a existir até aquela noite (quando ele a assassinou da primeira vez, porque ela não mais vivia, feito um umbigo que de podre cai), a Rosalina das noites em fogo e sangue, em fúria consumida, e a dona Rosalina diurna de agora (...). Essas distinções eram demais para ele, homem simples. (*Ibid.*, p. 166. Marcas mías)

¹¹² Porque certas horas dona Rosalina não parecia a mulher feita hoje. Era uma menina que contava os seus casos, que fantasiava a vida. Era a vida e os seres vistos através dos olhos lumeados, do peito aberto de uma criança. (...) A figura bem composta e cuidada não se casava com a voz e a fala doce e cantante que vinha de um fundo muito além, de uma outra pessoa. (DOURADO, 1974a, p. 91)

¹¹³ “Cada vez que olhava, ela parecia de uma idade diferente. Ia desde a menina que falava na Fazenda da Pedra Menina à velha sisuda, de muito juízo, sábia. Dona Rosalina não era velha, ele via, por mais que ela usasse aquele penteado, aquelas roupas pretas que ninguém usa mais. Dona Rosalina compunha para si uma figura de outros tempos, recortada de uma gravura antiga”. (*Ibid.*, p. 96)

¹¹⁴ Rosalina se divide entre sus antepasados: “Sou igual a papai, sou ele não. Ele morreu tem muito tempo, nem cheguei a conhecer Lucas Procópio. Sou de alma o coronel João Capistrano Honório Cota, disse alto o nome todo, pronunciando bom [sic] as palavras” (*Ibid.*, p. 106)

¹¹⁵ Esta idea de tres Rosalinas se reiterará *a posteriori* en diferentes ocasiones también: *Ibid.*, p. 170 y se volverá a incidir en este tema la página siguiente: *Ibid.*, p. 171.

b. 2). La ambivalencia de **Lucas Procópio**. La primera gran oscilación en la construcción de este personaje se identifica con la propia estructura de la novela homónima. El Lucas de la primera parte es un “loco lúcido” que lee y recita poesía de memoria; el de la segunda parte es una figura ruda, sin nombre propio, siempre se refiere como “el coronel” y sobre el que se cierne misterio y desconfianza, como hombre que no posee pasado. Los sueños utópicos del Lucas de la primera parte, se transforman en deseos de grandeza y poder económico en la segunda, aunque por detrás está escondida la aspiración de alcanzar uno mayor, la obtención de un título nobiliario cuya descripción aparece en *Ópera dos mortos* primero:

Como o tempo foi passando e Rosalina crescia, também principiou a crescer e tomar corpo na alma do coronel o sonho de mando e riqueza. No começo os sonhos eram difusos e imprecisos, foram aos poucos ganhando forma e cor, o mundo sonhado se fazia vontade. E a vontade do coronel era dura e férrea. (*Ibid.*, p. 19)

Y se le da continuidad en *Lucas Procópio*:

Eu só lamento ter sido obrigado a vender parte das terras para começar o plantio e comprar os escravos de que carecia. Mas, como o resultado desta primeira safra, vou comprar mais terra, serei o fazendeiro mais rico e poderoso da região. (*Idem*, 1985, p. 110)

Hasta que, finalmente, se explicita el verdadero anhelo, guardado en lo más profundo de su ser, la conquista de un título nobiliario:

Serei um dia tão rico e poderoso como o Barão do Jacaré, o paulista Cesário Barreto, que conseguiu, nas suas quatro fazendas, através de

técnicas modernas, dois milhões de cafezeiros, (...). E numa brincadeira rara nele (no fundo o seu sonho era mais profundo, a ninguém antes revelado), chamou-a de senhora baronesa. (*Ibid.*, pp. 111-112)

No obstante, las pretensiones de Lucas Procópio se tuercen cuando no van saliendo los planes como esperaba, como cuando nace una hija en vez de un hijo, “Isaltina e o marido passaram a viver muito distanciados um do outro. (...) [C]ada um buscando no outro um outro ser, outra figura para sempre enterrada no tempo” (*Ibid.*, p. 115).

Asimismo, Autran Dourado en *Um cavaleiro de antigamente* recupera la estela sobre la dualidad de la figura de Lucas Procópio y ya el personaje de Isaltina presenta otra perspectiva más dura de él ante su hijo. Ella pretende darle verosimilitud a su discurso en base al concepto de verdad que, además, reitera con insistencia:

Não estou inventando nada, digo apenas a **verdade**. O retrato que o dr. Gouveia pintou de seu pai, embora de cores sombrias, é **verdadeiro**. Seu pai era um homem bronco e sem escrúpulos quando eu o conheci. Do seu passado antes de vir para as Duas Pontes, ninguém sabia. Ele sempre foi muito falante, quando eu lhe perguntava como era a sua vida no Ouro Preto, se calava. O silêncio dele envolvia de mistério o seu passado, o que deixava livres todas as imaginações e fantasias. Mesmo aquela história do preto que atirou nele, chamando-o de Pedro Chaves, e ele teve de matar, parecia **verdade**. Quem sabe ele não era mesmo Pedro Chaves e se fazia passar por Lucas Procópio Honório Cota? **Tudo isso é hipótese, fantasia e invenção de gente desocupada.** Um dia eu não agüentei e perguntei a ele se por acaso ele não se chamava mesmo Pedro Chaves e estava usando o nome de alguém. Ele ficou furioso, disse você pode me acusar de tudo, menos dizer que estou usando o nome de alguém que não sou! (*Idem*, 1992, p. 65. Marcas mías)

Y la disparidad de Lucas Procópio se hace manifiesta a través de una múltiple perspectiva de los personajes que lo rodean: “O Lucas Procópio bem

composto pela mãe [Isaltina] e pelo filho [João Capistrano] não correspondia ao ser real, ao primeiro Lucas Procópio, ao Lucas Procópio que chegara anos e anos atrás no Município das Duas Pontes para tomar posse da Fazenda do Capão Florido” (*Ibid.*, pp. 79-80), sobre todo, en el momento en el que João Capistrano explica el doble modo de sentir a su primogénito, que oscila entre el amor y el odio: “(… ele não sabia que odiava o pai, acreditava amá-lo no culto que lhe devotava, porque nada sabia da realidade,...)” (*Ibid.*, p. 79).

Otros registros de esta ambivalencia del personaje de Lucas Procópio se encuentran en: *Idem*, 1974a, pp. 80; 93; 169; 189. También en: *Idem*, 1985, pp. 15 [Figura estúrdia]; 17 [Origen “real”]; 18 [Loco]; 23 [“Loco lúcido” y “pobre-rico”]; 29; 34 [Soñador]; 39 [Valores]; 41; 45 [Feliz-preocupado]; 49 [Cuerdo]; 49-50 [Semilla de locura]; 50 [Conciencia de “personaje”]; 53 [Soñador]; 56; 59 [lucidez]; 62 [Ropas limpias y sucias]; 65 [Figura]; 68 [Dos dolores: físico y emocional]; 73 [Lúcido]; 74; 80-82 [Se llama a sí mismo “loco”]; 107 [Bruto enamorado]; 119 [Rudo, cerrado, que se abre]; 151 [Lucas con máscara]; 153 [Pasado legendario y misterioso]; 154 [Identificación Lucas = Pedro Chaves]]. Finalizan estas referencias de dualidad en: *Idem*, 1992, pp. 9; 11 *passim*; 23; 52; 57; 58-59; 63 [Imagen romántica de caballero]; 65; 69 [Construcción de un nuevo Lucas Procópio]; 76 [Lucas Procópio falso]; 79-80 [Idealización de madre e hijo]; 87; 92; 161 [Dos figuras]; 211 [Lucas misterioso]; 224 [Reconstrucción del ídolo]].

b. 3). La ambivalencia de **João Capistrano** no es tan extensa en la narración como la de los dos personajes anteriores, pero sin duda es manifiesta y merece un lugar destacado. João es un personaje que se debate

entre la sombría duda de la “historia”, esa que se cuenta sobre su madre Isaltina y el padre Agostinho, y la decepción (y consecuente pérdida de la ilusión) tras el desastre de las elecciones que fueron amañadas. João Capistrano, tras sus variadas lecturas, comienza a soñar, en este caso, próximo a la alucinación de verse como otras personas, con cargos y títulos que no podrá alcanzar: “Se via presidente da Câmara, deputado, quem sabe senador; esses sonhos não têm limites. Era generoso, tinha grandes idéias para o Brasil” (*Idem*, 1974a, p. 21), pero no podrá alcanzar esos sueños porque, en verdad, lo que João Capistrano vive es un momento de alienación: “Se encarnava no avô, se via fazendo longos discursos na Assembléia Constituinte do Império. (...) Ele, João Capistrano Honório Cota, era agora o deputado Cristino Sales, seu avô” (*Ibid.*). Por lo tanto, la dualidad en el tratamiento de estos personajes centrales y la autonomía que desarrollan en el transcurso de la novela es perceptible en la construcción douradiana, dándose continuidad. João Capistrano gana las elecciones, pero se amaña el resultado oficial para que pierda por esa misma amplia mayoría que le otorgó la victoria a pie de urna. Indignado ante el resultado y mientras charla con Quincas Ciríaco: “Com quem pensam que estão lidando? Eu sou filho de Lucas Procópio Honório Cota! (...) Era a mesma voz de Lucas Procópio” (*Ibid.*, p. 24). Y la transmutación parece tan real que: “Quincas Ciríaco abriu os olhos para ver quem estava ali: se Lucas Procópio ou João Capistrano” (*Ibid.*, p. 25).

Los ejemplos sobre esta ambivalencia se registran en: *Ibid.*, pp. 24; 25; 59; 93; 169; 174; 175; 189. Se les da continuidad en: *Idem*, 1992, pp. 12; 43; 45 [Niega su locura]; 61; 68 [Referencia al padre y al abuelo]; 82 [Como un caballero de antiguamente]; 87 [Desvelado]; 104 [La locura de João]; 149

[Antítesis risa y llanto]; 161 [Figura]; 172 *passim* [Altibajos emocionales y “reencarnación” de Lucas]; 173 [Loco]; 201 [Hombre de antes]; 205 [Sistemático como un loco].

Se puede pensar que esta característica de ambivalencia tiñe tan solo a los personajes principales, dado el toque vesánico que en cada uno de ellos se perfila, pero en realidad se extiende más allá; por ejemplo, Isaltina es diseñada y literalmente definida como “bipolar”. El propio José Feliciano presenta diversas caras, es “uno” en el caserón de los Honório Cota y “otro” en el pueblo de Duas Pontes. Y cuanto más se profundiza y se va seleccionando a cada uno de los personajes que pueblan el entramado douradiano creado en esta saga, más se va ratificando este tipo de construcción con tendencias polivalentes.

C). **La intertextualidad general** se concreta, en este caso, a partir de temas e ideas que ya han sido desarrollados por otros autores previamente. Comenta a este respecto Souza, especialista en estudios douradianos, que en sus inicios el lugar otorgado a la ficción de Autran Dourado: “[F]oi comparado ao de Cornélio Penna e de Lúcio Cardoso, em virtude do traço intimista de sua escrita e da predileção por temas centrados na decadência e na tragédia vivida pela família patriarcal” (2008, p. 241).

¿Qué otros temas e ideas se perfilan en Dourado y que permitirían vincularlo con Cervantes y su poética? De entre todos los temas e ideas que permitirían vincular ambas poéticas, algunos son más claros y rápidos de identificar, otros más difusos, algunos son más repetitivos, otros más puntuales u ocasionales, pero todos, al fin y al cabo, existentes y presentes entre sus páginas para enriquecer este diálogo. A la hora de decidir cuáles desarrollar en

profundidad, el criterio que más pesó, en primera instancia, fue el de originalidad y proximidad cervantina. Sin duda, estos temas son tan diversos como prolija lo es su producción, pero es necesaria una aproximación a alguno de los más destacados, quizá se juzgue que con mayor o menor presencia y acierto, pero estos son los elegidos:

c.1). La representación de la **lectura**, que se puede vincular en determinados momentos como uno de los desencadenantes de la **locura**. Además, en la trilogía las alusiones a otras novelas son un hecho que tampoco se puede obviar, aunque estas siempre aparecen introducidas por medio del ejercicio de la lectura¹¹⁶.

Véase, por ejemplo, cómo el acto de leer es repetitivo y constante, lo que hace que opere en la composición con carácter de continuidad:

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. (DOURADO, 1974a, p. 107)

¹¹⁶ Por otro lado, existe toda una poética douradiana cargada de menciones al acto de leer, presentes también fuera de la trilogía de ficción objeto de esta investigación, por lo tanto, se trata de obras como *Um artista aprendiz*, “[O] que meu pai mais cultiva são as grandes idéias e as frases pomposas, ele tem alguma leitura, gosta de ler livros sobre o progresso, (...), ele diz, lê principalmente livros pra fazer a alma ficar nobre, formam a personalidade” (DOURADO, 1989, p. 14); “João menino na casa do dr. Alcebiades, que lhe emprestava os livros que o iniciaram no vício da leitura, se transformara num devorador de livros” (*Ibid.*, p. 15) o *Confissões de Narciso*, obra en la que la lectura de unos cuadernos de memorias, encontrados por la viuda del autor, generan y explican la novela: “João levou os cadernos do dr. Tomás de Sousa Albuquerque para casa e começou a ler. (...) Quanto às ‘Confissões de Narciso’, achou neles algum interesse, principalmente por explicarem o seu triste destino” (*Idem*, 2001, p. 11). Obras en las que aparecen múltiples referencias a libros y cuyas correlaciones literarias funcionan a modo de anclaje en el principio de verdad histórica y poética, aunque no son las únicas.

En *Lucas Procópio* el acto de la lectura es el desencadenante de la locura en el protagonista:

No caso de Lucas Procópio, o que **lhe transtornou o juízo** não foram os **livros** de cavalaria, mas os **de poesia** da fase gloriosa das artes nas Minas Gerais. De tanto ler, tão memorioso ele era, acabou por saber de cor poemas e mais poemas dos tempos do nosso país natal, as fabulosas Minas Gerais. (*Idem*, 1985, p. 18. Marcas mías)

Con respecto a João Capistrano, cambia la materia, pero no el acto. Se depara con unas cartas cuya lectura constituyen un elemento importante a destacar como germen de su “locura”.¹¹⁷ Se debe prestar especial atención al horario en el que se lee, cada vez que se refiere a esta actividad es de noche:

No sobrado, de noite, quando a cidade durmia, o coronel Honório Cota [João Capistrano] era uma casa com todas as janelas acesas. Lia coisas, buscava velhos papéis na arca onde se guardavam os guardados de dona Isaltina, aquelas coisas de Diamantina. (...) Lia os livros de sua mãe, e quando descobriu no fundo de uma canastra a Carta aos Senhores Eleitores da Província de Minas Gerais, de Bernardo de Vasconcelos, ele cresceu em figuração. A voz grave e forte, lia alto as palavras de Bernardo de Vasconcelos como se fossem escritas por ele próprio. No quarto, dona Genu se encolhia com medo que ouvissem da rua, quê que iam pensar dele? Maluqueira, telha-de-menos, quarta-feira. (*Idem*, 1974a, p. 21)

Como después se comprobará que lo hace Rosalina y el propio Lucas Procópio, amén de otros personajes marginales, como el dr. Minervino: “Inflamado e insone, o dr. Minervino, viciado também na leitura noturna, só parava de falar quando a gente dizia chega!” (*Idem*, 1985, p. 18).

¹¹⁷ La “locura” de João Capistrano posee tintes claros de ambivalencia a lo largo de la trilogía, puesto que en *Ópera dos mortos* se sugiere de diversas maneras y en distintos momentos que este personaje está loco. En cambio, en *Um cavaleiro de antigamente*, João Capistrano se autodefine como loco, directamente y sin rodeos, pero el Doctor Maciel Gouveia es el que le explica que no está loco (*Idem*, 1992, pp. 104-105, *passim*).

El momento del día en el que Rosalina se dedica a leer es asimismo la noche: “Depois da janta, quando a noite caía, ela ficava sozinha ali na sala, o livro na mão, fazendo hora para dormir” (*Idem*, 1974a, p. 100).

Así pues, esta práctica se relata de diversos modos, pero siempre está presente, y cuanta mayor intensidad de lectura, parece ser incluso mayor ese nexos con la pérdida de la razón, con la evasión y la ensoñación que produce esta:

A garrafa debaixo da mesa, o cálice cheio, começa 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. Vestia-o com uma casaca, punha-lhe uma gravata como aquela do desenho da capa. Pegava-a pela cintura, punha-a na garupa do seu corcel branco, raptava-a, levava-a para bem longe, para um país onde a neve caía branca. Depois o cavalo galopava no ar, cruzavam um campo revestido de flores, ela pedia para êle parar, queria colher um ramo de flores. Ele dizia que não, tinham de fugir, os homens estavam no seu encalço. (...) As lágrimas secaram, abriu o livro ao acaso. Os olhos encontraram uns versos soltos na brancura amarela da página. As letras dançavam, tinha de firmar bem a vista para distinguir as palavras. As letras pareciam bichinhos inquietos. Conseguiu ler apenas, com dificuldade. (*Ibid.*, p. 107)

En *Lucas Procópio* las referencias al acto de la lectura asimismo son abundantes:

As coisas aconteciam segundo o padrão das leituras que começaram, há muitos anos, a ensandecer Lucas Procópio Honório Cota, (...). De uma hora para outra, sem nenhuma razão aparente, há muitos anos, num dia comum. Não era feriado nacional, não havia parada nem tropa formada. Mesmo assim ele se vestiu na sua farda de gala e se pôs a passear pela cidade. (*Idem*, 1985, p. 50)

La mujer de Lucas Procópio también lee, como un modo de pasar el tiempo. Recuérdese que el personaje de Isaltina pendula al mostrar esa ambivalencia y reflejarse como un ser “bipolar” en la propia novela:

Bordava ou lia para passar o tempo, mesmo esa ocupação a aborrecia. Sempre os mesmos livros trazidos de Diamantina. Lia mais pelo encanto da frase, procurava as belezas de estilo; os enredos mesmos dos livros ela já sabia quase de cor. Por isso não conseguia mais ler os velhos romances-folhetins que tanto a encantavam quando menina (...). Numa das vezes que o marido teve de ir a São Paulo para tratar de negócios com o seu comissário, ela lhe pediu para ele trazer alguns livros, queria variar. Como ele não entendia desse assunto, (...) trouxe para ela os livros mais estapafúrdios, até mesmo um manual de criação de galinha de raça. (*Ibid.*, p. 115)

En *Um cavalheiro de antigamente* continúa esta actividad lectora. Los amores entre Isaltina (viuda de Lucas Procópio) y Sílvio Mercadante se encienden aún más gracias al vínculo que ambos poseen con la lectura:

O Dr. Mercadante não agüentou, as mãos cruzadas no peito, caiu de joelhos aos pés dela. Levante-se, disse ela, podem nos ver! Ele se levantou e se sentou ao lado dela. Você gosta de ler, Sílvio? disse ela. Muitíssimo, disse ele. Além dos livros jurídicos, tenho no meu escritório umas três estantes de literatura. Eu também, disse ela. Você gosta de Machado de Assis? Em elevadíssimo grau, disse ele. Desculpe-me a brincadeira, mas você, com os seus superlativos, o que é estranho num homem fechado como dizem ser, está me parecendo um personagem de Machado de Assis, disse ela. Ele riu e disse o José Dias, que amava os superlativos. Sabe o livro que acabei de ler? disse ela. Foi Evangelina que me emprestou. Não posso adivinhar, disse ele. O *Quincas Borba*, de Machado de Assis, disse ela. (*Idem*, 1992, p. 32)

Isaltina le cuenta a João Capistrano cómo se inicia la amistad que entabla con el padre Agostinho, mediada por los libros:

Não sei as dúvidas vividas por seu pai, o certo é que o dr. Gouveia acabou por convencer Lucas a deixar o padre [Agostinho] vir mais vezes me ver. Passamos então a ter uma relação muito boa, ficamos

mesmo amigos. Ele era um homem educado, culto, inteligente. Os livros que eu trouxera comigo da Diamantina eram poucos, ele me emprestava os seus. Não apenas livros místicos de boa qualidade literária, mesmo livros de poesia e romances ele trazia. (*Ibid.*, pp. 71-72)

La lectura de la obra de Cervantes, del *Quijote*, va influyendo en Lucas Procópio, luego prosigue esta estela en João Capistrano y, finalmente, la locura resta en Rosalina como un estigma familiar, puesto que ella es parte Lucas Procópio y parte João Capistrano. Finaliza esta marca en el linaje de los Hónorio Cota, en concreto en la figura de Rosalina: “Na qualidade de artífice de sonhos e de flores artificiais, Rosalina condensa em si a frustração de seus antepassados, interrompendo a linhagem dos Honório Cota pela loucura, sendo incapaz de conservar o filho nascido de uma relação proibida” (SOUZA, 2008, p. 246). La locura de Rosalina, por lo tanto, constituye el último eslabón de la vesania familiar heredada.

c.2). La relación del binomio “**diálogo-narración**” aparece destacada en una investigación muy reciente, firmada por José Manuel Martín Morán, en el que resalta el “descaso” que, hasta la actualidad, ha sufrido el estudio del diálogo, pero esto es bastante comprensible, puesto que como explica: “Tampoco los preceptistas del XVI y XVII le dedicaron especial atención; claro que, por entonces, era recurso poco socorrido en los géneros narrativos” (2011, p. 225). De entre los trabajos que se dedican a la revisión de los diálogos, completa Martín Morán que: “Raras son las contribuciones que analizan el diálogo desde un punto de vista funcional, que estudien, por ejemplo, la relación entre el diálogo y la narración” (*Ibid.*). No se trata de un tipo de

amalgama pura, exacta, perfecta o precisa, pero es muy interesante percibir cómo se construye este recurso, que según afirma Martín Morán:

[S]alta a la vista que el narrador se limita a poco más que resumir las palabras de los personajes para narrar (...). [O]pta por dejar que sea la voz de los personajes, aunque filtrada por la suya, la que cuente todo. Claro que, más que filtrar las palabras de los personajes, el narrador cuenta las acciones que éstos cumplen con ellas; es decir, reduce las palabras de los personajes a actos de habla y el diálogo a su dimensión ilocutiva. (*Ibid.*, p. 226)

El texto cervantino de partida para el análisis propuesto por Martín Morán es el *Quijote* y, en concreto, los diálogos de Sierra Morena (Capítulo XXIX de la primera parte). A raíz de estos pasos iniciales, se identifican las tres funciones primarias del diálogo indirecto:

c.2.1). La fusión entre diálogo y acción, convirtiendo las palabras en actos. En el caso del *Quijote*, se destaca la aventura del enjaulamiento de don Quijote, que ejemplificaría con claridad esta función.

c.2.2). La información sobre lo sucedido por el narrador, de esta manera, capacita a los que van a intervenir para que participen sin necesidad de que todo tenga que ser repetido.

c.2.3). La voz del personaje en estilo indirecto suplanta la voz del narrador, lo que le otorga al relato, como afirma Martín Morán, un “énfasis narrativo en una cualidad de un personaje” (*Ibid.*, p. 229).

En el caso de Autran Dourado esta característica de diálogo indirecto¹¹⁸ o interior se carga de fuerza ilocutiva en toda la narración, es decir, se concreta por medio de “la capacidad de las palabras de convertirse en actos” (*Ibid.*, p. 233) y se transforma no solo en un recurso a ser empleado sino también en una marca propia, puesto que el escritor brasileño “huye” del diálogo directo y se recrea en este recurso que carga su narrativa de cortesía. Los personajes objeto que ofrecen instrucciones al lector invaden con su voz la escena, transformando así la narración en una total y completa suplantación del narrador en la novela. Las marcas douradianas de este diálogo indirecto son sencillas, mediante el empleo de verbos *dicenci*, en especial el verbo “decir”, que se aglutinan para viabilizar este tipo de construcción narrativa. Asimismo, en ningún momento aparecen diálogos directos, ni de inicio ni de cierre de la novela – como sí sucede estructuralmente en el *Quijote* de 1605, por ejemplo. Los diálogos directos simplemente no forman parte del narrar douradiano.

La autointertextualidad

Cuando se trata de abordar el fenómeno de significación intertextual se tiene en cuenta la variante de autointertextualidad presente en la literatura douradiana, pero de la que es preciso determinar las variantes tenidas en cuenta. *A priori*, se han establecido cuatro ejes fundamentales que serán

¹¹⁸ “Algunos autores consideran que los **actos de habla directos en el lenguaje** cotidiano son minoritarios. Por el contrario, se considera que **cuanto más indirectamente** se formulan peticiones, mandatos, etc. (actos que buscan el provecho del hablante a costa del interlocutor) más corteses y más afortunados, en otras palabras, **más eficientes resultan**. Y es que la formulación indirecta de determinados actos afecta especialmente a los actos directivos (órdenes, mandatos, etc.) cuya realización implica una amenaza a la imagen del destinatario” (LEAL ABAD, Revista Digital “E-Spania”, dic. 2008, s/p. Marcas mías).

revisados en profundidad: el hilo conductor, las recurrencias estilísticas, los tópicos douradianos y la reescritura que, como se demostrará, obedecen a un caso de retroalimentación literaria y lingüística que caracteriza la escritura del autor brasileño.

1. Hilo conductor o repetición deliberada. Se ha constatado, tras la lectura detenida de varias de las obras de Autran Dourado, que uno de los recursos propio de su ficción consiste en el trasvase de personajes de una historia a otra. La posible explicación para este fenómeno podría ser la visión autoral global de un texto primario único que se presentaría bajo una perspectiva diversa en cada nuevo texto, pero siempre teniendo presente el texto previo que sería el eslabón fundamental.

Sobre la repetición de personajes en el interior de la propia producción literaria, Rivera apunta que se trata de:

Caracteres que, habiendo aparecido o no como protagonistas, reaparecen después en un plano secundario en el nivel narrativo (...). Esto tiene una clara intención autenticadora: mediante la estrategia de la repetición, el personaje va adquiriendo una verosimilitud cada vez mayor (...). La mención del personaje es válida para situar el telón de fondo de una época o para designar las circunstancias que rodearon un acontecimiento. (1997, s/p.)

En el caso de reiteración de personajes, se encuentra el primer ejemplo con el que representa al joven escritor João da Fonseca Nogueira que, por orden cronológico, aparece en *O risco do bordado* narrando las vivencias y descubrimientos del João todavía niño (DOURADO, 1995a, pp. 15, 53-56 *et seq.*). Vuelve a escena en *Solidão solitude*, incluido en el subgrupo de las historias tituladas: “Três histórias no internato”, en concreto, en el cuento:

“Inventário do primeiro dia” (*Idem*, 1972, pp. 87-99). A continuación, se encuentra en la obra *A serviço del-Rei* (*Idem*, 1984), donde João es un escritor prometedor que comienza a trabajar, como asesor de prensa y redactor de discursos, al servicio del senador (y futuro presidente) Saturniano de Brito. En la novela *Um artista aprendiz* (*Idem*, 1989), João ya es un joven de 18 años que se va a un internado y que, poco a poco, irá exhibiendo el universo literario que le rodea hasta que finaliza casándose. Eso, sin olvidar que volverá a entrar en escena en *Ópera dos fantoches* (*Idem*, 1994) y en *Confissões de Narciso* (*Idem*, 2001), esta vez como receptor de los diarios que le entrega Doña Sofía, esposa del autor suicida de los manuscritos, el Doctor Tomás.

Otro caso que muestra que es frecuente esta movilidad de personajes es el de la familia Honório Cota que, además de desplazarse por la trilogía que narra su historia como es de esperar, asimismo sus protagonistas se dislocan a otras obras, como por ejemplo en *O senhor das horas*, donde se produce tanto la aparición de “João Capistrano” (*Idem*, 2006, pp. 21, 25 *passim*) como de su padre “Lucas Procópio” (*Ibid.*, p. 22 *et seq.*). Este último ya había estado, con anterioridad, entre las páginas del *Novelário de Donga Novais* (*Idem*, 1976a, p. 45). Otro de los personajes que navega, pero esta vez por la trilogía de los Honório Cota, es el “doctor Marciel Gouveia”, que conoció a Lucas Procópio en la novela homónima y que será luego un personaje de más peso, al convertirse en el confidente de João Capistrano en *Um cavalheiro de antigamente*.

En la mencionada trilogía también aparece un personaje que no posee ningún tipo de vínculo biológico con los Honório Cota, se trata del señor “Donga Novais”, que está caracterizado por su insomnio y su sabiduría popular (*Idem*,

1974a, pp. 201-203), que más tarde será el protagonista de la novela douradiana *Novelário de Donga Novais* (1976a), y que se encontrará una vez más entre las páginas de la trilogía (*Idem*, 1985, p. 150). Por otro lado, “Giovani Scalzo” sale del cuento “A glória do ofício” (escrito entre 1955-1957 y publicado con diversas reimpresiones hasta alcanzar la forma final en la antología *Solidão solitude*, 1972) para introducirse una vez más por entre las páginas de la historia de la saga de los Honório Cota (*Idem*, 1992, p. 106 *et seq.*).

El amigo y confidente de João Capistrano, que conoció también a Lucas Procópio, “Quincas Ciríaco”, es un personaje que viaja por las páginas de la trilogía douradiana, pero que ya se citaba con anterioridad, aunque de soslayo, en *O risco do bordado* (*Idem*, 1995a, p. 25).

El “Vovô Tomé” es otro de los personajes que (re)aparece entre las páginas de las obras douradianas, así desde *O risco do bordado* da el salto hasta introducirse en *Um artista aprendiz* (*Idem*, 1989).

El “Dr. Alcebíades” transita, en ocasiones de un modo sigiloso, por las páginas douradinas. De *Um artista aprendiz* (*Ibid.*) salta a las páginas de *Ópera dos Fantoques* (*Idem*, 1994 pp. 18 *et seq.*, 250-251) y un año más tarde regresa en *Vida, paixão e morte do herói* (*Idem*, 1995b, p. 12) hasta llegar a las *Confissões de Narciso* (*Idem*, 2001, pp. 10-11; 156), en todos los casos como un personaje de ficción secundario que pasa casi desapercibido. Reaparecerá al fin, una vez más, en el cuento: “O senhor das horas” incluido en la novela homónima (*Idem*, 2006, p. 17 *passim*).

Otro de los personajes de ficción, el denominado como “Maestro imaginario” douradiano, presente en la obra de 1973, resurge en la de 1976 (b), y que a su vez volverá a “materializarse” nuevamente en la prosa de 1982 con mayor protagonismo.

Dourado rescata a “Ismael”, protagonista de su primera novela, *Tempo de amar*, aunque con un estilo más maduro eso sí, para introducirlo en *Ópera dos fantoches* (1994), donde le contará su vida al escritor João da Fonseca Nogueira, personaje que ya no es desconocido para cualquier lector douradiano.

El italiano “Giuseppe Fuoco” de *Novelário de Donga Novais* (*Idem*, 1976a) resurgirá también como zapatero, que tiene empleado como auxiliar a Francisco (que es el amigo “escudero” de Oriosvaldino), en *Vida, paixão e morte do herói* (*Idem*, 1995b, p. 58 et seq.) y que se mantiene en la versión reescrita de *O senhor das horas* (*Idem*, 2006, p. 131 et seq.).

Finalmente, el “dr. Viriato (de Abreu)” aparece en las páginas de *Ópera dos mortos* (*Idem*, 1974a, p. 52 et seq.) para luego transitar por el *Novelário de Donga Novais* (*Idem*, 1976a, p. 31 et seq.), pasando por *Vida, paixão e morte do herói* (*Idem*, 1995b, p. 16 et seq.) y *Confissões de Narciso* (*Idem*, 2001, p.153 et seq.) hasta llegar a *O senhor das horas* (*Idem*, 2006, p. 131 et seq.).

2. Recurrencias estilísticas o intertextualidades en el nivel discursivo.

Se refiere este eje al material estilístico creado para usar en más de una ocasión y en contextos distintos. Puede tratarse de frases, expresiones o

incluso de párrafos enteros (en este último caso, si el paralelismo lingüístico es muy evidente se puede hablar de lo que la crítica define como “transcripción”). También se puede producir lo que se denomina como repetición de temas.

En el caso de Autran Dourado, la crítica brasileña ha destacado que este: “elegerá o cenário barroco como tema e apropriação estilística para alguns de seus romances, o que permite associá-los à temática neo-barroca. Dentre os mais significativos, estão os romances *Ópera dos mortos* e *Os sinos da agonia*” (SOUZA, 2008, p. 243). Las hipótesis plausibles que explicarían el uso de estas recurrencias de estilo serían, por un lado, el rentabilizar la creación de las mismas y, por otro lado, la exaltación de algo muy específico que se extrae tras la detección de estos usos. De manera específica, se destacan como recursos propios del escritor brasileño la reiteración y los paralelismos, los lugares-comunes, las metáforas, las dicotomías y las antítesis, la parodia y el *streams-of-consciousness*, que lo recrea por medio de un lenguaje sencillo, muchas veces coloquial, con rasgos que buscan la representación de la oralidad, para así aproximarse a la función de verosimilitud.

Como es inviable registrar todos estos fenómenos, se han elegido los más destacados en la trilogía, para que el muestreo sea suficientemente significativo. En primer lugar, la reiteración de ciertas formas y tiempos verbales. Sobre todas estas, destaca la del verbo “decir” (lo que desemboca en la caracterización del ya citado “diálogo-narración”, descrito en la intertextualidad general). Los ejemplos más representativos de cada entrega de la saga familiar de los Honório Cota son los siguientes:

2. 1). Diálogo narrado entre Juca e Rosalina, repetitivo al extremo, como se podrá ver, no solo en el empleo del verbo “decir”; es como si ambos personajes se espejaran el uno en el otro:

Gozado, não? **disse** ela; sim, **disse** ele trêmulo.

A porta vazia, ninguém. Quiquina no vão da porta?

Precisava continuar. Gozado, a gente aqui assim, **disse** êle se arrependendo de ter falado. É, **disse** ela; é, **disse** ele se arrependendo de ter falado. É, **disse** ela; é, **disse** ele rindo. Ela também ria.

Ela segurou o cálice vazio, virou-o. Ficou vendo a pocinha no fundo.

Quer? **disse** ela; sim, **disse** ele. Lá, **disse** ela apontando para o Dunquerque. Ele percebeu o que ela queria **dizer**. (DOURADO, 1974a, p. 119. Marcas mías)

2. 2). Diálogo narrado entre el doctor Maciel Gouveia y Lucas Procópio, donde comentan al respecto de la salud de Isaltina:

O senhor acha que pode ser um caso de febre nervosa, doutor? Por quê? **disse** o médico. Por nada, **disse** ele, é que quando vim lá da Diamantina, no Curvelo ela ficou desse jeito e o médico **disse** que podia ser. Eu não a examinei, não posso **dizer**, **disse** o médico. Mas por que essa pergunta, esse nervosismo todo? É consciencia pesada coronel? **disse** o médico,... (*Idem*, 1985, p. 119. Marcas mías)

2. 3). Diálogo narrado entre el doctor Maciel Gouveia e Isaltina, sobre lo sucedido entre esta y el padre Agostinho, con respecto a lo que João Capistrano desea saber. En esta conversación se emplean tres formas diferentes del verbo “decir”:

Deconfio o que deseja saber, **disse** ele. Mas eu só posso lhe **dizer** uma pequena parte de verdade. Pois eu quero essa parte da verdade, **disse** ela. Eu prefiro que a senhora me pergunte, **disse** ele se admirando de

sua própria argúcia, melhor **dizendo** – de sua própria esperteza. (*Idem*, 1992, p. 79. Marcas mías)

3. Tópicos douradianos, que se constituyen mediante las repeticiones de situaciones, imágenes, personajes e incluso objetos que, *a priori*, parecen intrascendentes y que, apareciendo en un segundo plano, se convierten en elementos característicos. Entre los objetos que se repiten en la narrativa douradiana, además de los apuntados por la crítica, como el pueblo de Duas Pontes, los relojes que se paran, el caserón como personaje o el decadentismo, el tiempo, el silencio y la memoria, entre otros, existe un objeto que pasa casi desapercibido, y que llama poderosamente la atención en este apartado. Se trata de una “canasta”¹¹⁹ de la que João Capistrano saca los libros que lee de su abuelo y que su madre Isaltina ha guardado. Se comprobará cómo de esa misma cesta con libros salen el *Quijote*, que Lucas Procópio le enseña a Jerônimo, o los libros de poesía que también le lee a Pedro Chaves.

No obstante, en este apartado se destacará la importancia atribuida al nombre de un lugar que ha quedado en un segundo plano en la trilogía, se trata de la hacienda que hereda Lucas Procópio de su padre, y a la que se le cambiará el nombre hasta en tres ocasiones. La primera vez que se cita este terreno, es en peregrinación, cuando se va a tomar pose del mismo:

Vinham vindo (...). Um deles, que se via logo ser o chefe, ia em missão de altíssima grandeza, se não se considerar o seu destino final – a

¹¹⁹ Esta “cesta” aparece también como un elemento secundario en *O meu mestre imaginário*, 1982, pero que es el contenedor de todo el material que origina la obra y que está siendo “ordenado”.

Fazenda do Capão Florido; indo conhecer e tomar posse, herdeiro por sucessão legal. (*Idem*, 1985, p. 13. Marcas mías)

Luego, se presenta la hacienda como un elemento que era desconocido hasta para el personaje principal: “Morto o pai, por pouco tempo Lucas Procópio manteve as lavras da Fazenda do Chá Cheiroso, no Ouro Preto, não sabia ainda da existencia da **Fazenda do Capão Florido**” (*Ibid.*, p. 33. Marcas mías). El descubrimiento de este terreno se produce cuando Lucas vende algunos terrenos: “Teve de vender a Fazenda do Chá Cheiroso, ainda não sabia da do Sul de Minas. Desta siô Lucas Procópio não tinha notícia, mistério do pai. Só soube dela quando descobriu os papéis e o ouro escondido do fisco” (*Ibid.*, p. 43).

El coronel, tiempo después, le cambia el nombre a la hacienda, no se dice aquí cuál era el nombre anterior, entre otras cosas porque el lector ya lo sabe, pero la actual denominación es bastante significativa. Por si se pasase por alto este detalle, se reiterará más adelante, cuando Lucas e Isaltina ya se han casado: “Depois de longa viagem por aqueles sertões (...) o casal finalmente se instalou na agora **Fazenda do Encantado**” (*Ibid.*, p. 106. Marcas mías). Con el adverbio de tiempo “agora” se actualiza el discurso para enfatizarlo y así indicar el cambio del nombre de las tierras del “ahora” coronel (a estas alturas el lector ya sabe que no es el verdadero Lucas Procópio). En la primera parte de la novela, se ponía en evidencia que el nombre de las tierras de Lucas Procópio no le agradaba al capataz Pedro Chaves, que ahora es “el coronel”, pero del que no se desvelará la identidad sino bien llegado el final de la novela.

Se comprobará como, en *Um cavalheiro de antigamente*, João Capistrano volverá a recordar el cambio del nombre de la hacienda una vez más, en este caso, explicando lo que le sugiere el nombre puesto con anterioridad por el coronel (que ya se sabe en esta tercera parte que no es Lucas Procópio y sí Pedro Chaves, tras la retirada de la máscara al final de la segunda parte de *Lucas Procópio*):

João Capistrano nunca pôde entender a razão pela qual o pai mudara o nome da fazenda, que ele achava muito bonito, como não se entenderia por que João Capistrano, (...) **mudou o nome da Fazenda do Encantado para Fazenda da Pedra Menina**. Quando se perguntava a ele a razão de tal mudança, João Capistrano dizia porque Fazenda da Pedra Menina é mais bonito e encantado me lembra assombrado (feito casa mal-assombrada) e morte. (*Idem*, 1992, pp. 7-8. Marcas mías)

El último testimonio significativo y relevante de este cambio del nombre, se recibe por boca de la viuda de Lucas Procópio, Isaltina que reflexiona sobre las oscuras intenciones de ese cambio:

Até o gênio selvagem dele eu acredito que amansei bastante. Ninguém pode negar, nem mesmo os que conheceram Lucas quando ele chegou aqui com os escravos que ele comprou para tomar posse da abandonada **Fazenda do Capão Florido**, cujo nome nunca entendí por que (foi muito antes de eu ter entrado na vida dele) **ele mudou para Fazenda do Encantado**. Havia mistério demais no passado de Lucas, ele escondia tanto! Quando derrubou a mata, preparou a terra e começou a plantar café. (*Ibid.*, p. 211. Marcas mías)

4. La reescritura. En este epígrafe, según explica Rivera¹²⁰, se registra el fenómeno de la repetición en el interior de un mismo episodio o capítulo.

¹²⁰ “Los episodios calificados como reescritura presentan una serie de divergencias entre sí que nos permiten considerar que el autor, por un motivo u otro, decidió reconstruir una historia que, bien estaba nada más que iniciada, bien no se desarrolló suficientemente, bien parecía

Autran Dourado va más allá, con un tipo de escritura episódica que presenta un salto entre obras. Este recurso se encuentra también en la novela titulada *Um artista aprendiz* (DOURADO, 1989, pp. 78-81, *passim*), donde se trata del encuentro entre João y el escritor ficticio Sílvio Sousa y cuyos fragmentos reaparecerán, con ligeras variaciones, la más llamativa es el cambio del nombre del personaje escritor por el del escritor real Godofredo Rangel, en su *Breve manual de estilo e romance* (*Idem*, 2009, pp. 67-75).

No obstante, en el caso concreto del ejercicio de reescritura, se ha preferido optar por recrear con más detalle esta práctica presente en la poética de Autran Dourado, no sólo con ejemplos de algunos pasajes dentro de la misma obra o en obras distintas, sino también utilizar el caso de una obra completa reescrita y darle, por lo tanto, un mayor protagonismo a este fenómeno en un capítulo destinado al análisis de esta marca de autointertextualidad. Este ejercicio permite incluso vincular ambas poéticas (la cervantina y la douradiana) con esta práctica, puesto que como explica Vieira:

O conjunto das “reescrituras” permite definir duas possíveis relações com o *Quixote*: uma delas baseia-se no mito quixotesco; a outra, na escritura cervantina. Quando se tem em conta a relação pautada pelo mito, são privilegiados os aspectos semânticos do texto e os engajamentos da personagem numa luta de sentido épico. (...) Por outro lado, quando o vínculo se dá por meio da escritura, o que entra em cena de modo privilegiado são as questões voltadas para a composição, para o modo de narrar e para a tensão construída entre narrador e leitor. (2012, p. 72)

Por consiguiente, para ejemplificar este ejercicio práctico en profundidad se ha seleccionado, de entre la producción de Autran Dourado, la novela corta

necesario rehacer variando la focalización de la historia o sus características formales”. (Cfr. consultas digitales. 1997, s/p.)

titulada *Vida, paixão e morte do herói* (1995b), cuya reescritura (re)aparecerá en forma de cuento en la antología *O senhor das horas* (2006) más de diez años después, pero esto constituye un nuevo capítulo que se presentará en el apartado final.

Aproximaciones de un diálogo entre el *Quijote* y la trilogía douradiana

El diálogo establecido entre el *Quijote* y la trilogía douradiana compuesta por las novelas: *Ópera dos mortos*, *Lucas Procópio* y *Um cavalheiro de antigamente*, se puede formalizar a través de las características que prestan especial atención a la composición, al mito y a los sentidos. No obstante, además de las ya mencionadas hasta aquí, hay que citar aspectos que existen también y que han vinculado ambas poéticas, aunque al final no hayan sido objeto de un análisis o revisión en mayor profundidad hasta el momento, pero que constituyen futuras marcas para nuevas líneas de estudios comparados como, por ejemplo, los aspectos musicales que, en las investigaciones internacionales cervantinas que están en marcha, como las que realizan en la actualidad Maria Caterina Ruta, Enrique Rull Fernández o el proyecto de Begoña Lolo y Adela Presas presentado en el último Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (2012), comienzan a tener una presencia

destacada y que, en el caso concreto y específico de Autran Dourado, han sido objeto de trabajos ambiciosos y muy pertinentes.¹²¹

La elaboración de este capítulo ha sido fundamental para entender y comprender la complejidad del entramado de la construcción literaria douradiana y así poder establecer e ir perfilando un diálogo, cada vez más profundo, con los elementos de la esencia de la poética cervantina. Autran Dourado es uno de los pocos escritores brasileños que, además de dialogar directamente y de modo explícito con Don Quijote, también establece nexos más que casuales con la escritura cervantina, es decir, muchas de las cuestiones volcadas hacia la poética inmersa en la obra de Cervantes, además de con su complejidad discursiva: humor, ironía, personajes de ideas fijas, recurrencia a la locura entrelazada con la razón, las cuestiones de identidad como, por ejemplo, la idea del “loco lúcido”¹²² que existe en el interior de la trilogía douradiana, las digresiones (que constituyen un modo propio o característico de relatar, que en Cervantes se representan por medio de las historias interpoladas y en Autran Dourado a través del libre fluir de pensamiento), alusiones a la propia producción del autor en el interior de la obra (a través de la mención de libros, personajes, lugares, etc.), reflexiones sobre los límites entre verdad histórica y verdad poética, en la tentativa de definir una tipología de la verdad.¹²³

¹²¹ Conferir estos en el capítulo dedicado al Balance Crítico de los Estudios Académicos Brasileños 1970-2010 dedicados a Autran Dourado.

¹²² “Só uma pessoa não vivia exaltada [por la República] em todo o município: o puro, **lucidamente louco** Lucas Procópio Honório Cota” (DOURADO, 1985, p. 23. Marcas mías)

¹²³ “O dr. Maciel Gouveia viu logo que não podia dizer toda a **verdade**. Além disso, toda a **verdade** ele mesmo não sabia. É impossível ao homem saber toda a **verdade**, sempre se escamoteia, ele deve ter pensado. Somente juntando e ordenando as partes de uma **história** (só quem conta sabe a ordenação e o desenrolar da narrativa, que varia de pessoa e eu me pergunto se todas são **verdadeiras**), mesmo da **História**, invenção humana para entender e

Efectivamente es muy complejo realizar un recorte temático y quedarse con un solo aspecto característico dominante en el escritor brasileño, entre otras cosas porque, al igual que Cervantes, se trata de un experimentador nato que, como buen “artesano”, construye laboriosamente su obra. Sin ir más lejos, y para “verlo” de un modo más gráfico, en los títulos de la trilogía empleada como *corpus* principal de este análisis, los cuales no han sido objeto del trabajo central, se mantiene un sigiloso nexo que los vincula y permitiría que, uniéndolos, se crease un hilo fino de lo que constituye la trama argumental: puesto que en *Ópera dos mortos*, tras una acotación, que es la propia novela, aparece *Lucas Procópio* en escena, puesto que es, en su singularidad, *Um cavalheiro de antigamente*. Se observan la conjunción, la amalgama, la composición y el clasicismo esbozados ya en esta parte del paratexto. Por lo tanto, ¿cómo no ser fiel a la esencia de los escritores cuyas poéticas han sido puestas cara a cara para invitarlas al diálogo? Leyendo la poética douradiana y conociendo la poética cervantina es difícil imaginar una escisión... quede esta reflexión aquí, a modo de *captatio benevolentiae* sino bien como propuesta final a este capítulo.

dominar o tempo, é possível conhecer o mistério do passado, dominó infinito e fantástico, sempre e eternamente retornando: um sonho róseo, agradável, seco ou absurdo; um pesadelo negro ou sanguinolento de que é difícil despertar; a busca de uma mecânica e de uma lei que expliquem o início e o fim da vida e do tempo, a **verdadeira**, possível, duvidosa ou inexistente eternidade, a razão do sofrimento e do ato absurdo que é viver. Foram mais ou menos assim as ambigüidades do pensamento e as dúvidas do dr. Maciel Gouveia quando ela lhe pediu o remédio da **verdade**, toda a **verdade**” (*Idem*, 1992, pp. 78-79. Marcas mías).

6. Reescrituras...

“O ato de corrigir é o reconhecimento do fracasso.
A correção perfeita não pára mais”
Autran Dourado

Reescrituras clásicas

Este capítulo final tiene como objetivo el mostrar la perspectiva paralela del ejercicio de reescritura que ponen en práctica dos autores muy distantes, tanto en época como en contexto, pero que se aproximarían por medio de ese diálogo que se puede establecer entre sus poéticas y, más específicamente, a través de la práctica de la reescritura. Se trata de revisar y explorar dos textos breves, que escriben y reescriben, por orden cronológico, Miguel de Cervantes y el brasileño Autran Dourado respectivamente. Por medio de una auto-revisión crítica en la redacción de sendas poéticas, se establece el primer nexo de práctica común entre ellos, aunque este no es el único. Este apartado, en concreto, se desdoblará en dos partes diferenciadas, que se centrarán cada una de ellas en el trabajo realizado en las novelas seleccionadas, “El celoso extremeño” de Cervantes y *Vida, paixão e morte do herói* de Dourado, para así desembocar en otro eslabón que crearía un nuevo vínculo entre sus poéticas.

La Crítica Genética que, con base filológica, tiene como objetivo el aproximar a los autores de los críticos literarios (ALMEIDA, 2008), parecía, en un principio, la línea de pensamiento capaz de ofrecer ciertas respuestas a los interrogantes iniciales que se planteaban en este capítulo ante la necesidad de saltar de un texto primario a un texto final, modificado por la mano del propio autor, ya que esta línea de investigación responde a la pregunta clave: “¿Cómo

es creada una obra?” No obstante, se han presentado en el camino nuevas lagunas que suscitaron cuestionamientos e interrogantes ante textos reescritos sin mediación de un proceso manual registrado, es decir, hoy en día casi no se producen borradores manuscritos, dado el uso del ordenador; si a eso se le añade la intención autoral escondida en esas “versiones”, entonces ¿qué sucede cuando el propio autor transforma su publicación hasta el punto de convertirla en una obra nueva o, al menos, esa parece ser su pretensión? ¿Cómo comprender la génesis de esa transformación?

Cuando se trabaja con este tipo de contenidos, a la hora de realizar un análisis lingüístico-estilístico existen contribuciones importantes en los campos de la redacción, así como de la planificación textual, la auto-evaluación argumental, las elecciones, la evolución de las fuentes y del progreso lingüístico-creativo que atienden a un proceso en el que:

Considerando que alguém deixa sempre pistas de sua ação, de seus desvios e de buscas de saídas para seus conflitos e decisões, também, em tratando-se de textos, as marcas aparecem e a Crítica Genética pode mostrar alternativas para entender os caminhos a que um aprendiz de textos percorre para conseguir expressar por escrito o que pensa. (ALMEIDA, 2008, s/p)

La práctica actual de la Crítica Genética pasa por una realidad tecnológica de la que no se puede huir: el empleo del ordenador por parte del escritor. Philippe Willemart que se dedica a la crítica genética afirma, no obstante, que esto para el investigador es mejor, puesto que:

Graças à salvaguarda automática e programada (...) a memória do computador registrará todas as modificações que, adicionadas umas às outras, contarão a gênese da escritura (...) será um manuscrito numérico igual ao manuscrito. (2008, p. 137)

Se debería de tener en cuenta que este ejercicio, enriquecido por el autor junto con sus lecturas previas, puede (y debe) ofrecer al lector una nueva puerta de entrada al universo literario ante:

La posibilidad de considerar la literatura como una perpetua reescritura, lo cual implica que la labor del autor consiste básicamente en recuperar material literario procedente de lecturas previas, con el que paulatinamente irá forjando un discurso personal adecuado a su propia individualidad. (SOLÁ, 2005, p. 3)

La crítica genética, por consiguiente, actualiza sus conocimientos teniendo en cuenta los avances tecnológicos, a la par que señala la multitud de herramientas, obviando las argumentales, que han de ser revisadas a la hora de abordar un nuevo texto generado a partir de versiones previas. En este caso lo que se revisará, en primera instancia, es el contexto socio-literario en el que, en época de Cervantes, se genera esta práctica de (re)escrita, que era empleada de manera consciente, e incluso declarada, por notorios escritores coetáneos:

La obsesión por la reutilización de los textos precursores hizo del Renacimiento una época especialmente fructífera en prácticas literarias de naturaleza intertextual (...), [puesto que] sabían que toda referencia a un texto primigenio implica una conciencia de estar creando un texto que dará lugar a un juego infinito de interpretaciones. (*Ibid.*, p. 35)

Autores españoles pertenecientes al Siglo de Oro y cultivadores de diversos géneros literarios, como fueron los dramaturgos Lope de Vega o José Zorrilla, además del poeta Francisco de Quevedo y del propio Cervantes entre

otros, se dedicaron a esta práctica de reescritura. Póngase, por ejemplo, el caso de Lope de Vega en el que, como explica Pedraza Jiménez:

[R]eunió un arsenal de fórmulas retóricas para tratar situaciones repetidas en la vida social (...), siguiendo las huellas de humanistas y epigramáticos neolatinos (...) el poeta fija un cúmulo de secuencias tópicas que repite incansable en uno y otro drama. La rescritura y el ensamblaje de estos motivos escénicos permite la composición rápida que exige el mercado. (...) Se sentía tan cómodo en los modos poéticos heredados que todo su afán era repetir y acariciar en cada repetición esas joyas inmarcesibles que le había puesto en bandeja una múltiple y riquísima tradición poética (...) Lope, fascinado por los cauces en que expresa su sentir poético, los reelabora, rescribe sin descanso¹²⁴, con ilimitado embeleso, enamorado de su propia creación y del precioso instrumental que la tradición había puesto en sus manos. (1998, pp. 110-111)

La percepción de este ejercicio se lleva incluso a ámbitos más profundos de modos de reescritura literaria durante este período:

Además de estos casos, abundantísimos, de cita, autocita, traducción..., hay en Lope otras **formas de rescritura más creativas**. Puede rastrearse en su obra una elevada propensión a los **calcos formales**. A veces estos moldes son tan peculiares y llamativos que aun el menos atento de los lectores topa con ellos. (*Ibid.*, p. 113. Marcas mías)

La reescritura de temas y motivos en Lope se fundamentaba en una productiva a la par que compleja reescritura, como asegura Pedraza Jiménez:

¹²⁴ “Aplicó esa cultura tópica a los amores profanos en las *Rimas* (1602-1604), los rehizo a lo divino en las *Rimas sacras* (1614), los insertó en el relato mitológico o les dio un acento neoplatónico en *La Circe* (1624) y —cuando parecían ya agotadas las posibilidades de rescritura— se sacó de la manga al licenciado Tomé de Burguillos para, en sus *Rimas humanas y divinas* (1634), volver a recrear los tópicos expresivos, so capa de burla y donaire. (...) La rescritura se convierte así en una muestra de fervor por la tradición y un signo más del desbocado y fértil narcisismo del Fénix. (...) Este narcisismo lopesco se desborda en otro tipo de **rescritura, sensu stricto: las múltiples citas** de sus versos que inserta en su vasta producción de manera explícita. (...) No fue parco tampoco en citas ajenas. Rescribió para insertar en sus versos numerosos textos” (PEDRAZA JIMÉNEZ, 1998, pp. 111-112. Marcas mías). “En este crear y recrear Lope maneja un tipo de poesía casi formularia, sostenida sobre la reiteración de construcciones sintácticas, epítetos, unidades rítmicas, repeticiones conceptuales... (...). Aunque la composición del Fénix sea escrita y no oral y la reiteración formularia muy inferior a la de los juglares, lo cierto es que la rapidez con que daba a la luz sus versos le obligaba a estos recursos. Pero **no es sólo necesidad, es también admiración**” (*Ibid.*, p. 114. Marcas mías).

El Fénix no sólo se sucedía a sí mismo; en sus cenizas dejó una brava mina a los rescritores que le siguieron (...). Son muchas las composiciones de Lope que nos han llegado en distintas versiones. Sorprende que un poeta que escribía a contrarreloj tuviera tiempo, humor y paciencia para volver sobre sus pasos y retocar textos cuya redacción primitiva es más que aceptable. Bien es verdad que **en ocasiones la rescritura viene exigida por el mejor aprovechamiento de los materiales.** (*Ibid.*, p. 117. Marcas mías)

Otro de los escritores que ejercitan este fenómeno en su producción fue el poeta español Francisco de Quevedo, que: “reescribe palabras, frases, versos, fragmentos, obras completas de autores anteriores, contemporáneos y hasta propias¹²⁵; se trata de un escritor, como es sabido, muy apegado aparentemente a sus modelos” (FERNÁNDEZ MOSQUERA, 2000, p. 65). En fin, cualquier caso de reescritura parece que:

[H]ace decir a un autor lo que no dijo mediante varios recursos: la traducción interesada, la manipulación gramatical, la inserción de la fuente en un contexto totalmente ajeno... o la inexactitud involuntaria de la cita. (...) [D]e ahí que la reescritura sea un recurso característico de Quevedo frente a la mera utilización de fuentes, procedimiento generalizado y común a toda la literatura culta y obligado en una tradición basada en la *imitatio* clásica. (*Ibid.*, p. 66)

¹²⁵ “Otro aspecto crucial de la reescritura quevediana es la autorreescritura, quizá la más característica en el autor (...). La autorreescritura en Quevedo es una cualidad que recorre toda su producción y que, por desgracia para los editores de su obra, es un fenómeno esencial para entender y explicar su trayectoria literaria y hasta vital y se produce de manera clara. (...) En prosa, Quevedo reescribe ficciones como *El Buscón*, *Los Sueños*, o reescribe paratextos (dedicatorias, prólogos) para adecuarlos a las circunstancias; en la prosa de ideas reescribe panfletos, memoriales u obras mayores como *La caída para levantarse* o *La constancia y paciencia del Santo Job*” (FERNÁNDEZ MOSQUERA, 2000, pp. 66-67). Asimismo, “la reescritura — **autorreescritura** — [está] marcada por la circunstancialidad de sus obras. Este carácter circunstancial de la reescritura quevediana se explica, a grandes rasgos, en dos ámbitos diferentes, atendiendo a la propia obra literaria: **la reescritura circunstancial externa e interna**. Podemos incluir en la operación de autorreescritura externa aquellas marcadas por las necesidades históricas, políticas o de mera conveniencia vital. (...) Por otro lado, la autorreescritura de circunstancialidad interna (o inmanente) es aquella provocada por cambios inherentes a la propia obra, cambios exigidos por el mismo proceso de reescritura y que pueden ser dispositivos, estilísticos o ideológicos (*Ibid.*, pp. 69-70. Marcas mías).

También Quevedo despliega un tipo de práctica en su reescritura que es bastante específica:

Se tiende a pensar que el fenómeno de la reescritura se circunscribe a un plano elocutivo y, en su caso, semántico. Pero Quevedo tiene cierta tendencia a la **reescritura dispositiva, entendida como aquella reescritura estructural que afecta a la disposición particular de distintos fragmentos u obras** que son reordenadas de manera diferente para lograr el conjunto textual deseado. (*Ibid.*, p. 67. Marcas mías)

Otro de los elementos, novedoso e importante, aparece entre la producción quevediana, en concreto, se trata de un tipo de reescritura que fue:

[L]o que podemos denominar *reescritura intergenérica* (...) Podemos definir la **reescritura intergenérica** como la libre reutilización de materiales literarios, dentro de un ejercicio general de **intertextualidad, en ámbitos temáticos, estructurales, ideológicos y genéricos** tan variados como lo es la propia obra de Quevedo. De esa forma se puede explicar el trasvase de elementos textuales desde la poesía a la prosa, de la poesía amorosa a la satírica, de su teatro a su prosa, de la sátira al tratado moral, de su obra circunstancial a sus textos menos mediatizados por elementos externos temporales o ideológicos, de la poesía petrarquista al discurso doctrinal. (*Ibid.*, p. 69. Marcas mías)

El último ejemplo de reescritura literaria que se va a mostrar en este capítulo es el de José Zorrilla, con un carácter ya algo más contemporáneo. La elaboración de la obra de este autor se pincela y registra, en un primer instante, entre las páginas de sus memorias, en donde desde la perspectiva del escritor se explica su trabajo: “*La mejor razón la espada*, refundición ó rapsodia de *Las travesuras de Pantoja*, fue otro de mis triunfos de aquel año; pero no hay para qué alabarme con él, puesto que lo que en aquella obra vale algo es de Moreto, y no mío” (p. 163). Más adelante, Zorrilla se refiere a lo acontecido con su mayor éxito, la “refundición” de lo que será *Don Juan Tenorio*:

No recuerdo quien me indicó el pensamiento de una refundición del *Burlador de Sevilla*, (...) sin más datos ni más estudio que *El Burlador de Sevilla*, (...) que era la que hasta entónces se había representado bajo el título de *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague* ó *El convidado de piedra*, me obligué yo á escribir en veinte dias un *Don Juan* de mi confección. Tan ignorante como atrevido, la emprendí yo con aquel magnífico argumento, sin conocer ni *Le festin de Pierre*, de Molière, ni el precioso libreto del abate Da Ponte¹²⁶, ni nada... (*Ibid.*)

Por lo tanto, se puede apreciar la naturalidad con la que la reescritura y sus múltiples variantes o especificidades están presentes en autores cuyo esplendor abarca la época de Cervantes y cuyos ejemplos se extienden hasta bien entrado el siglo XIX:

En la antigüedad clásica romana como posteriormente en la árabe prevalec[ía] la idea de que todo autor debe partir de la tradición literaria: dibujar sobre los dibujos hechos, escribir sobre la escritura realizada, pero imponiendo su propia voz. (...) El pergamino fomentaba la visión de la obra literaria como un palimpsesto, es decir, como un texto que conservaba huellas de una escritura anterior. (SOLÁ, 2005, p. 34)

Y es posible que este ejercicio de reescritura se mantuviese, con ecos tardíos en escritores posteriores, sobre todo hasta la llegada de los derechos autorales que modificaron esta práctica y regularían con rigurosidad extrema las aproximaciones a obras previas o coetáneas mediante la consolidación del “plagio”.

¹²⁶ Se refiere al libreto de la ópera compuesta por Wolfgan Amadeus Mozart, *Don Giovanni*.

Cervantes y la doble visión de una novela ejemplar: el caso de *El celoso extremeño*.

Al hablar de la reescritura en la obra de Miguel de Cervantes se usará como ejemplo la novela ejemplar titulada: “El celoso extremeño” (porque es sabido que además de en esta, existen algunas evidencias de esta práctica en otros de sus relatos cortos, tal es el caso de “Rinconete y Cortadillo” y también atisbos de esta práctica en “El curioso impertinente”). Esta novela breve seleccionada aparece publicada en 1613 en el conjunto de doce relatos intitutados, en un primer instante, como *Novelas ejemplares de honestísimo entretenimiento* y que, al final, se quedarían con el título más corto y conciso de *Novelas ejemplares*. La aparición de una versión que fue encontrada en el manuscrito Porras de la Cámara¹²⁷ ha sido atribuida, desde su descubrimiento, al escritor español por la gran mayoría de la crítica. Asimismo, “El celoso...” (que así se referirá a partir de este punto) se describe como una:

Novela corta italiana, pero ambientada en la Sevilla de finales del siglo XVI, al tiempo que presente en el manuscrito Porras de la Cámara en una redacción hartó diferente de la de 1613, y que cuenta una historia muy próxima a la del entremés de *El viejo celoso*. (GARCÍA LOPEZ *Apud* CERVANTES, 2005, p. 883)

La copia manuscrita de Francisco Porras de la Cámara, al parecer fue realizada nueve años antes de la que aparece firmada por Cervantes y como fruto de un encargo para el arzobispo de Sevilla. Los motivos de la identificación autoral los explica Navarro Durán: “se atribuye a Cervantes (a

¹²⁷ Manuscrito de Porras de la Cámara, según la edición Bosarte (En: *Gabinete de lectura español*, números IV y V, Madrid, 1788), anotada por Schevill y Bonilla. Cfr. consultas digitales.

pesar de su estilo desmañado y de que la trama avance a trompicones)” (2003, p. 67), entendiendo que es un texto previo sobre el que el escritor español volvería posteriormente. Esta versión es, por lo tanto, anterior a la que el propio Cervantes entregaría a la imprenta, incluso con modificaciones. No se pretende, en ningún momento, establecer una discusión sobre la verdadera autoría de este texto, cuestión ya harto debatida por la crítica cervantina, pero sí que interesa abrir un diálogo entre ambos, con el fin de describir el ejercicio de reescritura llevado a cabo por Cervantes.

Las *Novelas Ejemplares* constituyeron un trabajo novedoso en el contexto histórico-literario en el que aparecieron publicadas, sobre todo, por el hecho de que tenían como objetivo el entretener (del latín *delectare*, seducir o dar mucho gusto) y este fue uno de sus grandes logros, como asegura el cervantista Montero Reguera (2007, p. 77). La poética cervantina parte de la originalidad manifiesta en su producción textual, puesto que Cervantes también tiene especial cuidado con los detalles mínimos y no duda, para conseguir tal efecto, incluso en exagerar lo negativo.¹²⁸ “El celoso extremeño” se define como una novela corta, incluida en un conjunto mayor de relatos breves, y que narra la historia de un hombre que, tras hacer fortuna en las Indias, regresa a España con una edad avanzada y fortuna considerable, para así poder casarse con una joven de unos catorce años. Como resultado de esta decisión, a partir de ese momento, su mayor desasosiego pasa a ser el proteger sus “bienes”, incluyendo entre ellos a su joven esposa, algo que despertará los celos y que acabará siendo su perdición.

¹²⁸ Cfr. NAVARRO, 2003, p. 37.

Según las investigaciones de Avalle-Arce, realizadas en torno a esta obra, se destacan tres grandes pilares que diferenciarían las versiones existentes de ambas novelas. En primer lugar, las reflexiones de Avalle-Arce se centran en los posibles destinatarios, es decir, el manuscrito Porras de 1604 habría sido escrito con el objetivo de “llegar a los mosqueteros de los corrales de comedias” y en el caso de la versión de 1613 con el fin de ser recibido por “la Grandeza española” (*Apud* CERVANTES, 1982, p. 36), lo cual obligaría a que la novela en sí posea una sustancial diferencia tanto en la construcción lingüística como en las referencias históricas.

Otra de las características mencionadas por el cervantista se centra en la onomástica. No pretendiendo ahondar demasiado en los motivos que habrían motivado las variaciones, sí que se destaca el hecho de que en la versión manuscrita de 1604 la esposa de Carrizales se llama Isabela y en la versión impresa de 1613 se le cambia el nombre por el de Leonora. Las explicaciones que habrían forzado a este cambio son diversas, las más destacadas aluden a “recuerdos incómodos”, aunque siempre relacionados con la monarquía vigente durante ese período (*Ibid.*, pp. 36-37), lo cual vincula estas modificaciones con el punto anterior.

En relación a la trama de la novela, el cambio fundamental entre ambos textos estaría presente en el argumento. En el Manuscrito Porras Isabela, la joven esposa de Carrizales, el protagonista celoso, cometería adulterio de manera explícita; en cambio, en la historia de 1613, la muerte de Carrizales trunca la narrativa, de manera que este acontecimiento evita que se sepa con seguridad si se ha consumado la traición entre los jóvenes. Asimismo, el fin del

joven Loaysa es diverso también en ambas versiones. En el Manuscrito Porras se recibe la noticia de su muerte, causada por un accidente. En cambio, la versión de 1613 relata que el joven embarca hacia las Indias, es posible que en busca de la misma suerte que el celoso esposo, ya fallecido, Carrizales.

Hasta aquí un brevísimo encuentro entre estas dos versiones de gran riqueza que sugieren, cuando menos, el despertar de una significativa admiración que el propio autor posee por su obra, además de un aprovechamiento de los materiales previos (pensando en esa diversidad de públicos sugerida por la crítica especializada), algo que ya ha quedado de manifiesto que no era poco frecuente en la época.

La evolución de la composición douradiana

En la estela de la reescritura de Autran Dourado, cabe destacar que este pone en práctica en primer lugar un ejercicio de “reescritura dispositiva”, ya descrito con anterioridad en el ejercicio realizado por Quevedo, en el proceso de elaboración de su primera novela *Tiempo de amar* (1952) que, como bien explica con sus propias palabras, primero se cuestionó el alterar el orden de los capítulos y posteriormente se produjo la reafirmación de este tipo específico de reescritura:

Me propus então alterar a ordem dos capítulos, para ver como ficava o livro. (...) Não era uma simples mudança de posição o que tinha acontecido. Porque tive de fazer várias mudanças, algumas delas essenciais, de estrutura. (DOURADO, 1973, p. 31)

Con todo esto, Dourado introduce también cambios que considera necesarios en la persona narrativa y así llega al resultado deseado: “Foi o salto de qualidade na minha obra” (*Ibid.*). En el caso del escritor brasileño, y teniendo siempre en cuenta que se ha de realizar un más que significativo salto temporal, se puede destacar una práctica próxima a la cervantina, en el sentido de que Dourado usa la escritura como una (re)invención de su propia composición, por lo que la reescritura constituye así “una mirada crítica” sobre un texto previo propio. Si además, se tiene en cuenta la idea de que “[e]l texto se hace, se elabora a través de un entrelazado perpetuo e inacabable” (SOLÁ, 2005, p. 31), no es difícil alcanzar las primeras ideas ponderadas:

Aunque el texto producto de la reescritura aparezca como otro, distinto, diferente de aquel que le aporta parte del material para su gestación, conforma junto con éste y con todas las reescrituras que de él o de cada una de sus reescrituras nacen un único texto. (GRUPO ZC, 2002, p. 76)

Eneida Maria de Souza, puso de manifiesto cuestiones relativas a la reescritura, pero en relación a la primera novela en la que el escritor brasileño confiesa haber puesto en práctica su curiosidad por la experimentación, se trata de *Tempo de amar* (1952). Afirma Souza que, años más tarde, Dourado rescata al personaje principal de esa novela, Ismael, y lo introduce una vez más en su red de ficción, aunque en esta ocasión en otro universo, dislocándolo, trasladándolo de ciudad, de Cercado Velho para Duas Pontes, y situándolo en el escenario de su *Ópera dos fantoches* (1994). Y así lo explica la crítica:

A reescrita tem a função de enovelar os fios do destino e da fábula familiar autraniana, por integrar o romance ao ciclo de Duas Pontes. Fecha-se novamente o universo ficcional, pela fidelidade ao processo

de reiteração e desdobramento de personagens, “restauradas” pela vivência de novas situações. Confirma-se ainda o princípio de verossimilhança interna da obra, exigindo-se do leitor o conhecimento na íntegra do texto do autor. (SOUZA, 1996, p. 19)

Más allá de esa intertextualidad de caracteres, ya abordada con anterioridad en el capítulo previo, Dourado también ha comentado en primera persona cómo se produce ese momento específico de volver sobre un texto que estaría completado, pero que aún no considera concluido, es lo que define mediante el término de “recurrencia”, término que se carga con el sentido de “volver a o sobre algo”:

Gosto muito do que eu chamo de **recorrência**. Ao acabar a primeira versão de um romance, verifico que ele não está pronto, que tenho de **reescrevê-lo**. Mas, ao reescrevê-lo, já sei muito bem o que se passa lá pelo fim. Então vou colocando uma coisinha aqui, outra ali, umas poucas indicações, como imperceptíveis anzóis que se relacionem com o final. Acredito que consigo com isso dar maior unidade ao livro. (*Ibid.*, p. 38. Marca mía)

Entre el conjunto de la poética douradiana se destaca la novela corta *Vida, paixão e morte de herói* (1995b) que apareció publicada de manera individual y que será considerada como el texto de punto de partida, primario u original (hipotexto) de este análisis. Además de este, existe una nueva versión que se publica en el año 2006 bajo el sugerente título de: “O herói de Duas Pontes” y que conforma el texto secundario (hipertexto).¹²⁹ Las circunstancias que moverían al escritor a este ejercicio son tan diversas como variados son

¹²⁹ Sobre la parte argumental, se remitirá a las notas presentadas en el capítulo segundo de esta tesis, donde se desarrolla con más detalle este contenido.

los fenómenos de reescritura. La crítica literaria apunta algunos de los posibles motivos:

A veces, la reescritura surge por el placer estético de experimentar el propio oficio a través del discurso ajeno, como sería el caso de los famosos *pastiches* de Proust; **en otras circunstancias, la reescritura nace estimulada por el éxito, como cuando aparecen continuaciones de novelas que han tenido una gran acogida entre el público. Ese sería el caso del *Quijote* de Avellaneda, quien quiso aprovechar el triunfo de la novela de Cervantes para irrumpir en la escena literaria del Siglo de Oro español.** Otra motivación para reescribir responde al interés por colmar posibles lagunas en un texto considerado de culto; en ese caso, la reescritura toma un cariz subversivo pues pretende cuestionar o poner de relieve los códigos culturales que provocaron esas omisiones en el texto original. (SOLÁ, 2005, pp. 3-4. Marcas mías)

No obstante, “esta tendencia a reescribir las grandes creaciones consagradas por la tradición ha pervivido hasta la actualidad y **cada reescritura de una misma obra alberga unas motivaciones autorales distintas**” (*Ibid.*, p. 5. Marcas mías), aunque en ocasiones este objetivo aparece velado hasta para el propio receptor de la obra literaria que no alcanza a desvelar esto, ya que “[l]a palabra literaria deja de ser un punto en el entramado textual para convertirse en un cruce de superficies textuales, un diálogo de varias escrituras, la del escritor, la del destinatario, y la del contexto cultural anterior o contemporáneo” (*Ibid.*, p. 41).

Al abordar la producción douradiana de un modo más analítico, en *Vida Paixão e morte do herói* el escritor brasileño narraba la trayectoria de vida de un personaje joven, tan normal como otro cualquiera, pero que se moriría accidentalmente a causa de una bala perdida. La muerte del protagonista, de nombre insigne “Oriosvaldino Cunegundes Marques de Sousa Veras”, acaba

transformando en el pueblo de Duas Pontes su memoria en leyenda y al personaje en mito. Así es como lo describe su mejor amigo, testigo presencial de los hechos: “Aos olhos de Francisco, Oriosvaldino naquele momento parecia não um ser humano mas uma figura de bronze, em alto relevo, estática y perene na sua beleza”, pero en cuestión de segundos, la historia da un giro trágico: “Havia nos olhos de Oriosvaldino brilho e alegria, na sua boca aberta e muda como que um grito de vitória. Francisco ouviu um silvo e viu a Oriosvaldino cair morto ao pé da bandeira que ele plantara no chão” (DOURADO, 1995b, p. 82). La paradoja de esta historia, cargada de fina ironía, es que el héroe muere con el seguro del arma puesto, ya que ni usarla sabía. Este es un secreto que pesa en la conciencia de Francisco con el paso de los años, aunque eso sí: “Ele jamais seria capaz de destruir o nosso sonho, o mito de que vivia a nossa cidade” (*Ibid.*, p. 84) porque, y así se retoman las palabras que inauguran esta historia, dándole un carácter circular a la narración: “Toda cidade que se preza tem os seus heróis, que são cantados em prosa e verso, e suas façanhas constam dos anais” (*Ibid.*, p. 7).

¿Cuáles son, por consiguiente, las diferencias fundamentales entre estas dos versiones douradianas? De entre las más significativas, está el cambio radical en el título del texto, de *Vida, paixão e morte do herói* se transforma en *O herói de Duas Pontes*, donde se pone de manifiesto la importancia de la carga semántica en el sustantivo “herói” (héroe) que, además, constituye el único referente intacto que permanece en el inicio de ambos paratextos. El título originario de esta obra recuerda a las historias de “vidas de Santos”. Estos textos, y las referencias a los mismos, no eran desconocidos para Dourado que, como recoge previamente en su novela

Ópera dos mortos: “Quincas Ciríaco lia **livrinhos de reza** que os frades das missões distribuían, **vidas de santos**,...” (1974a, pp. 17-18. Marcas mías). Este encuentro entre la literatura hagiográfica o de vidas de santos y las novelas de aventuras¹³⁰ en la Literatura medieval está documentado por la cervantista Isabel Lozano-Renieblas. En su investigación, esta afirma que lo interesante del resultado presentado es el elemento que se incorporaría ante el cruce de estas novelas, es decir, la unión de la tradición oral a la cultura escrita (S/f, pp. 161-163, *passim*).

En “O herói de Duas Pontes”, la nueva entrega, la división de la estructura se realiza también por medio de capítulos, se trata de seis en total, pero a diferencia de la obra de 1995(b), en la que se emplearon dibujos representativos o significativos para realzar cada uno de ellos, es posible que dado el carácter infanto-juvenil de la novela; en cambio, en esta versión aparecen números ordinales dando así continuidad a un estilo más sobrio en el conjunto de la antología. Asimismo, se produce la supresión en el texto primario del prólogo autoral intitulado: “Breves palavras sobre Oriosvaldino”. La omisión obedece al siguiente fragmento:

Toda cidade que se preze tem o seu herói. Foi pensando nisso que decidi escrever a vida, paixão e morte de Oriosvaldino Cunegundes Marques de Sousa Veras, o herói de minha cidade mítica Duas Pontes, onde se passa boa parte de minhas histórias. (...) Seu nome não consta da cartela do obelisco do centenário da fundação da cidade, nem dos anais escritos, mas no coração da gente. (DOURADO, 1995b, p. 6)

¹³⁰ Entendidas como un género abstracto, según explica Lozano-Renieblas. Texto completo en: <http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/13/aih_13_1_024.pdf>. Cfr. consultas digitales.

Este hecho, sin duda, va acompañado de una alteración en la estructuración del texto, que acaban privando al receptor de las palabras que el autor le dedica como entidad lectora, tan destacada en los prólogos como se ha puesto de manifiesto en su momento: “Se os meus leitores sentirem o coração apertado no final da gesta de Oriosvaldino, se conformem comigo: foi com lágrimas nos olhos que escrevi os últimos parágrafos de sua história” (*Ibid.*, p. 6). Estas húmedas manifestaciones ya preconizan el desenlace trágico y, por lo tanto, ya alteran la propia recepción de la obra. Lo que esas “breves palabras” iniciales explican, se repite casi de modo idéntico en las primeras páginas de la historia: “Toda cidade que se preza tem os seus heróis...” (*Ibid.*, p. 7), que prosiguen: “Seu nome não consta da cartela do obelisco do centenário da fundação da cidade, nem dos seus anais escritos, só vive nos **anais do vento** e das nuvens” (*Ibid.*, p. 8. Marcas mías). El empleo de la frase tan peculiar “anais do vento” proviene del gusto que el escritor minero posee por construir personajes que dialogan con otros personajes y de obras que dialogan con otras obras (puesto que este es también el título que lleva un cuento douradiano que aparece en *Solidão solitude*, 1972), para así opinar, amén de la práctica de escribir obras que se citan dentro de otras novelas, ejercicio también realizado por Cervantes en sus prólogos:

O meu mestre (...) [n]a sua atemporalidade, como o meu personagem mítico de *Novelário de Donga Novais*, que tem muito dele, era mutável como a brisa. “Eu gosto às vezes de escrever nos **anais diáfanos do vento**”, dizia se abstraindo no azul. Se não me engano, a expressão “**anais diáfanos do vento**” é do seu e meu bem amado Gôngora. (*Idem*, 1982, p. 14. Marcas mías)

Como muchas historias de ficción, también existen referencias a la propia composición y al ritmo, a las fuentes literarias, a la elaboración (o construcción), a la veracidad de los hechos y, como suceso casi esperado revelada ya hasta la saciedad su debilidad característica por la atribución de nombres, a la mención del título de la obra:

No alinhar da nossa história não há muito o que contar, só inventando. Aventura mesmo, aventura de verdade, ele só teve uma. (...) Mas não convém adiantar: Uma história não deve ser apressada, tem-se de compor devagarinho, é que nem bordado, deve obedecer a um risco, é o que se diz. (...) O narrador ouviu as mais diversas pessoas para colher dados da vida do herói e poder aqui registrá-los. Como os dados não são muitos, tem-se mesmo que invocar não a musa da memória mas a da imaginação, para **compor a história da vida, paixão e morte do nosso herói**. (*Idem*, 1995b, p. 9. Marcas mías)

Como no podría ser menos, se explica el origen del nombre del héroe, haciendo especial hincapié en la importancia de los atribuidos a algunos de los más famosos caballeros andantes, método que sirve para equiparar primero al héroe en ciernes y luego se empleará para ridiculizarlo:

Com aquele nome! Porque o herói não recebe uma pia batismal e nos livros de cartório o nome de Orlando, Cid, Galaaz, Reinaldo o Riobaldo, um desses nomes bonitos dos livros de cavalaria ou de antigas cavaleiranças. Se chamava Oriosvaldino Cunegundes. Oriosvaldino Cunegundes Marques de Sousa Veras, como está nos livros do cartório do registro civil. Nome comprido, de nobre, diziam uns; de ladrão de cavalo, diziam outros. O nosso herói não era nem uma coisa nem outra. A gente explica: era Oriosvaldino por promessa da mãe, não se sabe em que livro de igreja ela foi desencavar esse nome de santo. Cunegundes porque assim se chamava o padrinho. Marques era o nome de família da mãe. Sousa Veras vinha da parte do pai, com suas fumaças aristocráticas: descendia de José Joaquim Alves Brito de Sousa Veras, Barão de Jacuí. (*Ibid.*, pp. 8-9)

A partir de este momento, la vida del héroe comienza a ser narrada con un criterio cronológico lineal desde su nacimiento. En primer lugar, las referencias a su cuna, herencias de casta y estirpe. Más adelante, se describe la evolución del parto: “Oriosvaldino nasceu numa noite fria e chuvosa, agourenta” y, a pesar de las dificultades encontradas, debido a que tenía la cabeza demasiado grande (ironías del destino y del autor obviamente), Oriosvaldino nace bien y es sometido entonces a las creencias populares de origen folclórico: “banhou o nascituro numa bacia com a moeda no fundo. Para dar sorte e ele ser muito rico, disse ela. Dona Ernestina era chegada a magias e supertições” (*Ibid.*, p. 10).

A partir de este punto, la narración de los hechos deja de presentar un carácter tan histórico como folclórico por lo que, sagazmente, se deja de prestar atención a la trama para sumergirse en el modo de narrar.

De Vida, paixão e morte do herói a “O herói de Duas Pontes”

Las modificaciones lingüísticas presentes en las dos obras comparadas y analizadas lado a lado de Autran Dourado, la de 1995(b) y la de 2006, y cuyos ejemplos de los tres primeros capítulos se han recogido y agrupado en el anexo 3 del volumen 2, se pueden dividir en niveles de diverso orden, que en este caso se han aglutinado fundamentalmente según respondían a cambios de orden ortográfico y/o semántico.

En las mudanzas de tipo ortográfico se han discriminado todas aquellas que básicamente no alteran el sentido ni el contenido de la novela, aunque sí

el ritmo y se han subdividido en tres tipos. Se trata de cambios en la puntuación del texto, alteraciones en palabras o pequeños grupos de palabras (entre los que se distinguen: tiempos verbales, género y número y los cambios de grafía o de categoría gramatical de un modo más general).

Por otro lado, los cambios semánticos varían el contenido informativo de la obra y se subclasifican en: modificaciones o alteraciones de frases (con una leve variación formal o de sentido), junto con dos apartados dedicados a los fragmentos suprimidos en la versión douradiana de 2006 y a la adición de texto inédito en la de 2006.

Las primeras conclusiones de un ejercicio práctico permiten, sin duda, establecer el primer punto fundamental, que en este ejemplo se ancla en el aprovechamiento de los materiales ya existentes. En función del texto douradiano de 1995b, se observa como el autor brasileño, en la versión de 2006, introduce al principio menos cambios ortográficos, gramaticales y semánticos que sean significativos, pero a medida que avanza la práctica se van acentuando más. Actualiza y enriquece su propio texto por medio de variaciones estratégicas de verbos que van en aumento, de tan solo un único cambio encontrado en el capítulo primero se han llegado hasta un total de una treintena de variantes en los dos siguientes (conferir todos estos ejemplos en el anexo 3 del volumen 2). Estas nuevas elecciones parecen incidir y remarcar, en especial, la atemporalidad del texto, un pasado que se aleja aún más del presente de la instancia lectora así como de la propia narración.

Por otro lado, las modificaciones en el género y en el número no son tan significativas, pero se ha de dejar constancia de ellas también, puesto que se muestran en ocasiones como correctivas a la par que como apreciativas. Las correcciones gráficas y los cambios en ciertas categorías gramaticales podrían obedecer a un afán cuidadoso por actualizar y refrescar el texto, si cabe actualizándolo, por medio de un acercamiento a la normativa lingüística brasileña vigente.

Con respecto a las modificaciones semánticas sustanciales de palabras o frases que casi no varían el contenido informativo del texto, son muy significativas por complementar el texto previo y por representar un enriquecimiento del mismo, casi imperceptible a simple vista, pero que en el cotejo queda de manifiesto que es de gran volumen este juego de transformaciones. Asimismo, tanto las alteraciones pequeñas de frases y el intercambio de posición de las mismas palabras provocan la sensación de renovación, dando la impresión de que es un texto con mayores novedades que el previo. Muy importantes, qué duda cabe, son todos los fragmentos del texto de 1995b que desaparecen en la nueva versión de 2006, se trata de un material que, la mayor parte de las veces, no se recicla y se borra para dar cabida a nuevas apreciaciones. Esto permite discernir el nuevo contenido que se inyecta, en dosis superiores al que desaparece, pero que es hilvanado con maestría en la “versión” de 2006. A excepción del gran párrafo que abarca casi lo equivalente a tres páginas enteras de contenido inédito en el capítulo primero (2006), todo lo que se ha incluido suele aparecer más dosificado o moderado, lo cual en apariencia visual es menos perceptible y afecta en menor grado al sentido global y unitario del texto.

Ejercicios de reescritura de dos autores críticos: Cervantes y Autran Dourado

Existen otras diversas características que conducirían a una conexión entre estos dos escritores y que ayudan a estrechar el puente que se establece entre ambas poéticas. A la pregunta: ¿Qué posibilita este diálogo entre estos autores distantes en espacio y tiempo? Se puede decir que una de las líneas de intersección entre Cervantes y Dourado la establece el propio escritor brasileño cuando, en su producción, y de diversos modos, invita a que se lea y se interactúe con un Cervantes no sólo autor del *Quijote* sino también de las *Novelas ejemplares*. Además de la recomendación de aproximarse al escritor español, si se presta especial atención al diálogo crítico que su obra mantiene también con los libros de caballerías, se comprobará que Dourado realiza un ejercicio similar al cervantino, sobre todo, al presentar en semejantes términos al héroe de la novela seleccionada. Y esta es una referencia que está lejos de ser una mera casualidad, puesto que le dará continuidad en la trama argumental: “Como sucedia com todos os heróis de cavalaria, que eram puros, apesar de tentados, o mesmo sucedeu com Oriosvaldino. Quem tentou o nosso herói foi a própria Natália” (DOURADO, 1995b, p. 45).

La narrativa douradiana, en este caso, obedece a una práctica testimonial, el narrador ha recibido la historia de un modo indirecto:

O narrador ouviu as mais diversas pessoas para colher dados da vida do herói e poder aqui registrá-los. Como os dados não são muitos, tem-se mesmo que invocar não a musa da memória mas a da imaginação, para compor a história. (*Ibid.*, p. 9)

Esta voz neutral no identificada, pero que se afirma que es del narrador, aunque no le pertenece puesto que lo refiere como a un elemento más de la narración, deja entrever una voz autoral diferenciada que de algún modo presenta el origen de la trama que ocupará luego al lector. Existe una multiplicación de voces, una técnica empleada en el mismo *Quijote*.

Tanto la presencia de Miguel de Cervantes como de su novela en el interior de la poética douradiana es constante, como se ha demostrado, y de una manera explícita. En la novela douradiana se ofrece también un contrapunto físico entre el héroe y el compañero que acaba de conocer, las evocaciones quijotesas son casi inevitables:

Foi então que ele ficou conhecendo a um menino um pouco mais velho do que ele, passaram a sair juntos. Se chamava Francisco e era em tudo diferente de Oriosvaldino. **Oriosvaldino era magro, comprido e agitado; Francisco era gordo, baixo e lerdo. Francisco era muito pobre.** (*Ibid.*, p. 42. Marcas mías)

Además de la identificación física, se realiza una caracterización múltiple de los personajes de ficción entre sí respectivamente, es decir, entre Oriosvaldino y Don Quijote y su amigo Francisco y Sancho Panza, que se describe usando los siguientes términos:

Francisco nada sabia dessas histórias de cavalaria e de cavaleiros andantes, não possuía a vocação e pureza do nosso herói. Ele tinha o bom senso de um Sancho Pança, os pés fincados na terra, nada da vocação de pureza eterna do seu amo, o famoso fidalgo Dom Quixote de la Mancha. Com este se aparentava o nosso Oriosvaldino, que teria na sua vida um momento de grandeza infinita, só comparável ao heroísmo do famoso fidalgo manchego. (*Ibid.*, p. 56)

Aunque estos no serán los únicos referentes empleados, otros personajes cervantinos y hasta el propio autor de la obra son citados también: “**Miguel de Cervantes** só conta a devoção do herói à casta, fina, pura e nobre **Dulcinéia**, que ele imaginava ver na grossa e vulgar camponesa **Aldonza Lourenço**, não diz se o fidalgo era virgen” (*Ibid.* Marcas mías).

Tras todo lo expuesto, se podría resumir este apartado con la idea de que los textos de ambos autores fueron concebidos con propósitos diversos, pero que, no obstante, detrás de ellos resuena el eco de la reescritura de autoría propia, cuyo punto de unión estriba en que estos escritores se perfilan con un marcado espíritu crítico. En opinión de Riley, Cervantes fue en y para su época un “escritor-crítico”, es decir, uno de los autores que más experimentó con las formas literarias existentes en su momento (1998, p. CXXIX) y, de un modo indirecto, plasmó sus ideas sobre teoría y crítica literaria en sus producciones. En el caso de Autran Dourado, se trata de uno de los pocos escritores contemporáneos que abre las puertas de su ingenio de ficción para mostrarle también al lector, en diversas ocasiones, los bocetos arquitectónicos de cómo se va gestando su novela, qué pasos sigue en la construcción de la trama o para qué se eligen los nombres que bautizan a sus personajes y qué significado posee todo esto, además de mostrar la importancia de que la crítica es un peldaño necesario como una de las maneras de lograr mejorar el

resultado de una obra literaria, algo que se ha hecho extensible al escribir y reescribir, entre otras, su *Vida, paixão e morte do herói*, transformarla en *O herói de Duas Pontes* y ofrecer, en conclusión, ese guiño especial hacia la producción y la elaboración cervantinas como se ha pretendido dejar constancia.

Consideraciones finales:

Tras todo lo expuesto, en todo momento se debe defender la originalidad de la creación literaria de Autran Dourado puesto que es de los pocos escritores brasileños que da a conocer sus ideas acerca de la poética presentes en el interior de su propia obra y de un modo abierto, hacia un lector participativo y activo. La propuesta de esta investigación, a pesar de las diferencias consabidas de espacio y tiempo que separan a ambos autores seleccionados, se erige en base a la posibilidad de establecer un diálogo franco, en primer lugar, presentando el contexto norteado por un ámbito diseñado con una mezcla de parámetros socio-histórico y literarios tanto de Autran Dourado como, en menor medida y siempre teniendo en cuenta los trabajos previos ya realizados, de Miguel de Cervantes para así, posteriormente, favorecer el encuentro entre las lecturas de los prólogos cervantino y douradiano.

Por otro lado, las menciones explícitas que se encuentran en la obra douradiana, sobre todo por medio de la inclusión del personaje cervantino protagonista del *Quijote* (a través de la temática, los simbolismos o las recreaciones descriptivas) y de su autor, son las huellas que se recogen en la “Biblioteca Cervantina de Autran Dourado”, así como también los nexos más que casuales con la escritura cervantina.

A la hora de valorar el balance crítico que ha sido realizado a partir de los trabajos académicos, alrededor de ochenta (80), brasileños y extranjeros muestran dos ideas fundamentales: por un lado, gracias a ellos ha sido posible la creación de un *corpus* crítico que constituye una fuente biobibliográfica de

gran importancia, así como el inicio de los primeros estudios de un análisis multidisciplinar del gran conjunto de la obra de Autran Dourado a través de las “constelaciones”; por otro lado, se han consagrado y tipificado temáticas y tópicos inmersos en su poética.

El vínculo más estrecho del diálogo entre la poética cervantina y la douradiana incluye, además de esa presencia significativa de los prólogos con una estructura clásica propia del Siglo de Oro español, otros elementos propios del enunciado, tales como las citas, las menciones o las alusiones al autor español y su obra, así como también algunas características propias de la enunciación, destacadas en el ámbito de la transtextualidad, y más específicamente adscritas a la intertextualidad, con una tipología parcial, y a la autointertextualidad basada exclusivamente en marcas douradianas que desembocan en algo más que meras coincidencias y con ello permiten afirmar que existe un nexo direccionado, como una especie de homenaje del que el propio escritor brasileño era consciente, hacia el ejercicio de elaboración creativa y la práctica experimental que posee el autor español y que se puede deducir que realizaba por medio del (auto)análisis de su obra.

Asimismo, el gusto de ambos escritores por las fuentes clásicas (tanto griegas como latinas), así como de temas de rápida identificación como la locura, la práctica constante del hábito de la lectura o el decadentismo (pensado desde la idea de tiempos pasados de esplendor que se reviven por medio de algún personaje), no permiten dudar que, en el caso de Autran Dourado, este ha sabido ser un fiel asimilador de la marca de la cultura ibérica, en combinación con su propia cultura, que está identifica no solo con la

brasileña sino más íntimamente con la *mineira*, puesto que la mayor parte de la temática de su producción no se ha alejado mucho de las que un día también constituyeron el sueño y el anhelo cervantinos: las tierras americanas.

Los tópicos o lugares comunes, las expresiones de tipo evangélico o la repetición fueron otros de los recursos estéticos de gran valor creativo que ayudaron a reforzar la idea del diálogo entre ambos escritores. El propio Autran Dourado llegó a adoptar un estilo particular que condenaría el rebuscamiento y la sublimación del lenguaje. Otros vínculos con la escritura cervantina son los que se establecen por medio del empleo de la paremiología o de la naturalidad del habla popular expresada por medio de los personajes. La caracterización de estos según su modo de hablar proviene del teatro cómico y se construía por medio de la técnica pictórica que enunció Horacio en su *Arte poética*: *Ut pictura poesis* (como la pintura es la poesía). Esta postura ante la lengua se tradujo en el caso de Cervantes como una postura vital de sus personajes, ya que todo parecía confluir hacia ese estilo de naturalidad, fundado en el precepto clásico del “escribo como hablo”, que el humanista Juan de Valdés ya enunciaba en su *Diálogo de la lengua* (1533) y que el escritor español supo hacer suyo de un modo magistral. En el caso del escritor brasileño, la crítica destaca que los rasgos de oralidad en su producción se relacionan con la incorporación de los mitos clásicos y la tradición folclórica, así como los refranes, sus buenos latines y los versos que recitaba de memoria y que eran propios de Minas Gerais.

Y todo el ejercicio de escritura desenlaza en el afán de aprimorar el resultado obtenido a través de la reescritura, donde el texto literario se

actualiza y se renueva, además de mostrar un grado más de erudición en estos autores que, paradojas del destino, ambos han sido calificados con connotaciones no siempre positivas, pero ante los que la crítica literaria y el paso del tiempo, al fin y al cabo, han sabido otorgar su lugar meritorio. *A/ea iacta est.*

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

Bibliografía principal:

A Literatura no Brasil. Dir. Afrânio Coutinho; Co-dir. Eduardo de Faria Coutinho. 6ª ed. Rev. e atual. São Paulo: Global, 2001. Vol. 5.

_____. Dir. Afrânio Coutinho; Co-dir. Eduardo de Faria Coutinho. 6ª ed. Rev. e atual. São Paulo: Global, 2001. Vol. 6.

ANÓNIMO. *Lazarillo de Tormes*. Biblioteca de Plata de los clásicos españoles seleccionada y comentada por Francisco Rico. Barcelona: Círculo de Lectores, 1990.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad., introd. y notas Alicia Villar Lecumberri. Madrid: Alianza Editorial, 2004.

_____. *Retórica*. Trad., introd. y notas Alberto Bernabé. Madrid: Alianza Editorial, (1998) 2004.

ASTRANA MARÍN, Luis. *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*. Madrid: Reus, 1948-1958 (7 vols.).

Autran Dourado. Eneida Maria de Souza (Org.). Belo Horizonte: Centro de Estudos Literários da UFMG; Curso de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários, 1996. Col. Encontro com escritores mineiros, 2.

_____. Sel., notas e estudos Ângela Maria de Freitas Senra. São Paulo: Abril Educação, 1983.

AVALLE-ARCE, Juan Bautista. *Las novelas y sus narradores*. Alcalá de Henares: CEC (Centro de Estudios Cervantinos), 2006.

AVALLE-ARCE, J. B.; RILEY, E. C (Ed.). *Suma Cervantina*. London: Tamesis Books, 1973.

BASANTA, Ángel. "Cervantes y el *Quijote* en algunas novelas españolas de nuestro tiempo". In: *Actas del I Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Barcelona: Anthropos, 1990.

BLASCO, Javier. *Cervantes, raro inventor*. Guanajuato (México): Universidad de Gaunajuato, 1998.

BOBES NAVES, María del Carmen. *Realidad, literatura y conocimiento en la novela de Cervantes*. Madrid: Arco/Libros, 2012.

BOSI, Alfredo. "Uma leitura de Vico". In: *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix / Editora da Universidade de São Paulo, 1977.

_____. *História concisa da literatura brasileira*. 3ª Ed. São Paulo: Cultrix, 1976.

BURKE, Peter. *Vico*. São Paulo: Editora da UNESP, 1997.

CAMPOS, Maria Consuelo Cunha. *Orientação de leitura e abordagem literária. Obras de Autran Dourado*. São Paulo/Rio de Janeiro: DIFEL, 1976.

CANAVAGGIO, Jean. "Del Celoso extremeño al Viejo celoso: aproximación a una reescritura". *Bulletin of Hispanic Studies*, 82 (2005).

_____. "Vida y literatura de Cervantes en el *Quijote*". In: *Don Quijote de la Mancha*. 2ª Ed. Francisco Rico. Barcelona: Crítica, 1998. t. I.

_____. *Cervantes*, Madrid: Espasa, 2003 (actualizada).

_____. *Cervantes, entre vida y creación*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2000.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 6ª Ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981. Vol. 1.

_____. *Iniciação à Literatura Brasileira*. 4ª Ed revista pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

_____. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 7ª Ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1985.

CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da literatura brasileira*. III Modernismo. 6ª Ed. rev. e corrigida. São Paulo/Rio de Janeiro: DIFEL, 1977.

CARVALHO, Ricardo Souza de. *A Espanha de João Cabral e Murilo Mendes*. São Paulo: Editora 34, 2011.

Ciencia nueva. Giambattista Vico. Intr., trad. y notas Rocio de la Villa. Madrid: Tecnos, 1995. Col. Metropolis.

CLOSE, Anthony. "Las interpretaciones del *Quijote*". In: *Don Quijote de la Mancha*. 2ª Ed. Francisco Rico. Barcelona: Crítica, 1998. t. I.

_____. "Cervantes: Pensamiento, personalidad, cultura". In: *Don Quijote de la Mancha*. 2ª Ed. Francisco Rico. Barcelona: Crítica, 1998. t. I.

DALCASTAGNÈ, Regina. "Personagens e narradores do romance contemporâneo no Brasil: incertezas e ambigüidades do discurso". In: *Diálogos Latinoamericanos*. Nº 003. Universidad de Aarhus (Dinamarca). 2001.

DANTAS, San Tiago. *Dom Quixote: um apólogo da alma ocidental*. 2ª Ed. ver. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1964.

El "Quijote" en clave de mujer/es. Fanny Rubio, Ed. Madrid: Editorial Complutense, 2005.

FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, Alonso. *Segundo tomo del Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha, que contiene su tercera salida y es la quinta parte de sus aventuras*. Versión digital, 1614.

FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago. "La hora de la reescritura en Quevedo". *Críticón* (Toulouse), 79, 2000.

FIKER, Raul. *Vico, o precursor*. São Paulo: Editora Moderna, 1994.

FRIEIRO, Eduardo. *Encontro com escritores*. Belo Horizonte: Itaitaia; Brasília: Instituto Nacional do Livro, Fundação Nacional Pró-Memória, 1983.

_____. *Novo diário*. Belo Horizonte: Itaitaia, 1986. Coleção descoberta do homem, 7.

_____. *O diabo na livraria do cônego; Como era Gonzaga?; e Outros temas mineiros*. 2ª Ed. rev. e aum. São Paulo: Itaitaia, Ed. da Universidade de São Paulo, 1981.

FUENTES, Carlos. *Machado de La Mancha*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.

GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio. *Aspectos de la novela en Cervantes*. Alcalá de Henares: CEC, 2007.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.

Gran enciclopedia cervantina. Dir. Carlos Alvar. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos / Castalia, 2005. Vol. I (A BUEN BOCADO-AUBIGNÉ).

HATZFELD, Helmut. *El “Quijote” como obra de arte del lenguaje*. 2ª Ed. Madrid: CSIC, 1972.

_____. *Estudos sobre o barroco*. São Paulo: Perspectiva / Edusp, 1988.

JONES, R. O. *Historia de la literatura española 2. Siglo de Oro: Prosa y poesía*. 16ª imp. Barcelona: Ariel, (1974) 2011.

José Veríssimo: teoria, crítica e história literária. Sel. João Alexandre Barbosa. Rio de Janeiro: Técnicos e Científicos; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o Modernismo*. 2ª Ed. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.

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

LOPES, Hélio. *Letras de Minas e outros ensaios*. Sel. e apres. Alfredo Bosi. São Paulo: EDUSP, 1997.

LUIZ, Simone Weide; SCHÜNNEMANN, Cristina Emília. “Aspectos ideológicos e culturais na construção da personagem central em *Ópera dos mortos*”. In: *Idéias*. (Revista do curso de Letras) nº 19. Jul/Dez 2004. Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), Rio Grande do Sul.

MARQUES, Ivan. *Cenas de um modernismo de província* (Drummond e outros rapazes de Belo Horizonte). São Paulo: Editora 34, 2011.

MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco. *Trabajos y días cervantinos*. Alcalá de Henares, CEC (Centro de Estudios Cervantinos), 1995.

MARTÍN MORÁN, José Manuel, “Palacio quijotista. Actitudes sensoriales en la crítica sobre el *Quijote* de la segunda mitad del siglo XX”. In: Antonio Bernat Vistarini (ed.) *Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, 2 vols. Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, 2001, I.

MONTERO REGUERA, José. “La huella cervantista americana de la escuela filológica española”. *Olívar*, nº 6, 2005.

_____. *El Quijote durante cuatro siglos: lecturas y lectores*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2005.

_____. *El Quijote y la Crítica Contemporánea*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1997.

_____. *El Quijote y la crítica contemporánea*. Madrid: CEC, 1997.

_____. La obra literaria de Miguel de Cervantes (Ensayo de un catálogo). In: *Cervantes*. Madrid: CEC, 1995. pp. 43-74.

_____. *Miguel de Cervantes: Una literatura para el entretenimiento*. Barcelona: Montesinos/Biblioteca de Divulgación Temática, 2007.

MOONEY, Michael. *Vico e la tradizione della retorica*. Bologna: Il Mulino, 1991.

MORÓN, Ciriaco. *Para entender el "Quijote"*. Madrid: Rialp, 2005.

MORROS MESTRES, Bienvenido. *Otra lectura del "Quijote". Don Quijote y el elogio de la castidad*. Madrid: Cátedra, 2005.

MUÑOZ SÁNCHEZ, Juan Ramón. *La reescritura en Cervantes: El tema del amor*. Tesis Doctoral Departamento de Filología Española. Director: Antonio Rey Hazas. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2009. 1240 p.

NAVARRO DURÁN, Rosa. *Cervantes*. Madrid: Editorial Síntesis, 2003.

ORTEGA Y GASSET, José. *Meditaciones del Quijote*. 4ª Ed. Julián Marías. Madrid: Cátedra, 1998.

Ortodoxia y heterodoxia en Cervantes. Carmen Rivero Iglesias, Ed. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos / Asociación de Cervantistas, 2011.

PARMÉNIDES. *Poema. Fragmentos y tradición textual*. Ed. bilingüe y Trad. Alberto Bernabé. Intr., notas y comentarios Jorge Pérez de Tudela. Epílogo Néstor-Luis Cordero. Madrid: Istmo, 2007. Serie *Ágora de Ideas*. Col. Fundamentos, nº 228.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. "Algunos mecanismos y razones de la rescritura en Lope de Vega". *Criticón* (Toulouse), 74, 1998.

PIÑERO VALVERDE, María de la Concepción. *"Cosas de España" em Machado de Assis: e outros temas hispano-brasileiros*. São Paulo: Giordano, 2000.

PLATÓN. *Diálogos* (Defensa de Sócrates; Critón o el deber; Fédon o del alma; El banquete o del amor; Fedro o de la belleza). Barcelona: Omega, 2003.

POLVORA, Helio. *A força da ficção*. Rio de Janeiro: VOZES, 1971.

PORQUERAS MAYO, Alberto. *Estudios sobre Cervantes y la Edad de Oro*. Alcalá de Henares, CEC (Centro de Estudios Cervantinos), 2003.

RILEY, Edward C. *Teoría de la novela en Cervantes*. Madrid: Taurus, 1971.

RIQUER, Martín de. *Cervantes en Barcelona*. Barcelona: Sirmio, 1989.

_____. *Cervantes, Passamonte y Avellaneda*. Barcelona: Sirmio, 1988.

ROCA MUSSONS, María A. *Contrapuntos cervantinos*. Firenze: Alinea, 1997.

RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garci. *Amadís de Gaula*. Biblioteca de Plata de los clásicos españoles seleccionada y comentada por Francisco Rico. Barcelona: Círculo de Lectores, 1989.

ROSENBLAT, Ángel. *La lengua del "Quijote"*. Madrid: Gredos, 1971. Col. Biblioteca Románica Hispánica.

SABINO, Fernando. *O encontro marcado*. 34ª Ed. Rio de Janeiro: Record, (1956) 1981.

SÁNCHEZ, Alberto. "Revisión del cautiverio cervantino en Argel". *Cervantes*. XVII, 1997.

SENRA, Angela. *Paixão e fé: Os Sinos da Agonia de Autran Dourado*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1991.

SLIWA, Krzysztof. *Documentos de Miguel de Cervantes Saavedra*. Pamplona: Eunsa, 1999.

SOLÁ PARERA, Dafne. *En busca de un discurso identitario y canónico: la reescritura de Rhys y Coetzee en Wide Sargasso Sea y Foe*. Tesis doctoral en Humanidades. Barcelona: Universitat Pompeu Fabras, 2005.

SOUZA, Eneida Maria de. "A poética dos caracóis". In: PETROV, P. *Meridianos lusófonos - Prémio Camões (1989-2008)*. Lisboa: Roma Editora, 2008.

_____. “O avesso da escrita”. In: *Janelas indiscretas*. (Ensaio de crítica biográfica). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

_____. Edifício. *Estado de Minas*, Belo Horizonte. 11 abr. 1988.

SOUZA, Laura de Mello e. *Cláudio Manuel da Costa: o letrado dividido*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. *Opulência e miséria das Minas Gerais*. 7ª reimp. São Paulo: Brasiliense, 1981 (1997).

SPITZER, Leo. *Lingüística e historia literaria*. Madrid: Gredos, 1955.

VALÉRY, Paul. *Teoría poética y estética*. Madrid: La balsa de la Medusa, 1998.

VASSALLO, Lígia. “‘Ópera dos mortos’ e ‘Uma rosa para Emily’”. In: *Convivência*. Ano 9, nº 7. Rio de Janeiro: Pen Clube do Brasil, 1983.

_____. “O trágico no discurso narrativo de Autran Dourado”. In: *Perspectivas: Ensaio de Teoria e Crítica*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, 1984.

VEGA CARPIO, Lope Félix de. *Novelas a Marcia Leonarda*. (Las fortunas de Diana. La prudente venganza. La desdicha por la honra. Guzmán el bravo). Edición bilingüe. París: Aubier, 1978.

Vico y Marx. Afinidades y contrastes. Giorgio Tagliacozzo (compilador). México: Fondo de Cultura Económica, 1990.

VIEIRA, Maria Augusta da Costa. “El Quijote en la prosa de Machado de Assis”. *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Research on Spain, Portugal and Latin America*. Vol. LXXXI. Nº 4-5. Jun-jul. 2004.

_____. “Las relaciones de Poder entre Narrador y Lector: Cervantes, Almeida Garrett e Machado de Assis”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 570. 1997.

_____. “Un itinerario posible: de Cervantes a Machado de Assis”. In: ROMANOS, Melchora (coord.). *Para leer a Cervantes*. Estudios de Literatura

Española Siglo de Oro. Buenos Aires: Eudeba/Universidad de Buenos Aires, 1999. Vol. I.

_____. *A narrativa engenhosa de Miguel de Cervantes*. São Paulo: Edusp, 2012.

_____. *O dito pelo não dito: paradoxos de Dom Quixote*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1998.

WERNECK, Humberto. *O desatino da rapaziada: jornalistas e escritores em Minas Gerais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

WILLEMART, Philippe. "A crítica genética hoje". *ALEA*. Vol. 10. Nº. 1. Jan-jun 2008.

ZAPATA, Luis. *Miscelánea*. Madrid: Real Academia de la Historia, 1859. Tomo XI.

Obras de Miguel de Cervantes:

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Dom Quixote de la Mancha*. Trad. Vizcondes de Castillo e Azevedo; Notas de José María Castro Calvo trad. por Fernando Nuno Rodrigues. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

_____. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. 4ª Ed. Conmemorativa del IV Centenario; Alberto Blecuá y Andrés Pozo. Madrid: Espasa Calpe, (1998) 2005.

_____. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Edición literaria a cargo de Isaías Lerner y Celina Sabor de Cortazar; estudio preliminar de Marcos A. Morínigo. 2ª Ed. Buenos Aires: Eudeba, 2005. Tomo I.

_____. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Edición literaria a cargo de Isaías Lerner y Celina Sabor de Cortazar; estudio preliminar de Marcos A. Morínigo. 2ª Ed. Buenos Aires: Eudeba, 2005. Tomo II.

_____. *O engenhoso fidalgo D. Quixote da Mancha*. Trad. Carlos Nougué e José Luis Sánchez. Rio de Janeiro: Record, 2005.

_____. *O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha*. Trad. Sérgio Molina. Ed. bilingüe. Primera parte. São Paulo: Editora 34, 2002.

CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. 2ª Ed. Ed. de Francisco Rico. Barcelona: Crítica/Instituto Cervantes, Barcelona, 1998.

_____. *Don Quijote de la Mancha*. Ed. del IV Centenario, Francisco Rico. São Paulo: Santillana Ediciones Generales, 2004.

_____. *Don Quijote de la Mancha*. Ed., introd. y notas de Martín de Riquer, Barcelona: RBA Editores, 1994. (Vol. 1, I Parte).

_____. *Don Quijote de la Mancha*. Ed., introd. y notas de Martín de Riquer, Barcelona: RBA Editores, 1994. (Vol. 2, II Parte).

_____. *Don Quixote da Mancha*. Trad. de Valentín Arias López et alii. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2005.

_____. *Novelas ejemplares I, II y III*. Ed. de Juan Bautista Avallé-Arce. Madrid: Castalia, 1982.

_____. *Novelas ejemplares*. Edición de Jorge García López. Barcelona: Editorial Crítica, 2005.

_____. *O engenhoso fidalgo D. Quixote de la Mancha*. Trad. y notas de Eugênio Amado; Introd. Júlio G. García Morejón. 4ª Ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997. Vol. 1.

_____. *O engenhoso fidalgo D. Quixote de la Mancha*. Trad. y notas de Eugênio Amado; Introd. Júlio G. García Morejón. 4ª Ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997. Vol. 2.

CERVANTES. *D. Quixote de la Mancha*. Trad. de António Feliciano de Castilho. Pról. de Federico de Onís. São Paulo: Ed. Brasileira, 1952. 1º vol. (Colección Clássicos Jackson, vol. VIII).

_____. *D. Quixote de la Mancha*. Trad. de António Feliciano de Castilho. Pról. de Federico de Onís. São Paulo: Ed. Brasileira, 1952. 2º vol. (Colección Clássicos Jackson, vol. IX).

Obras de Autran Dourado¹³¹:

DOURADO, Autran. "Personagem como metáfora". In: *O Romance brasileiro contemporâneo*. Comunicação apresentada na Fundação Cultural do Distrito Federal, no VIII Encontro Nacional de Escritores. VI Simpósio de Literatura Brasileira. 18/10/1973. (Puede consultarse también en: *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*, 1976, pp. 178-187).

_____. *A barca dos homens*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1961.

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

_____. *Armas & Corações*. Rio de Janeiro: DIFEL, 1978.

_____. *As imaginações pecaminosas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1981.

_____. *Breve manual de estilo e romance*. 1ª Ed. atualizada. Belo Horizonte: Editora UFMG, (2003) 2009.

_____. *Confissões de Narciso*. Rio de Janeiro: Rocco, (1997) 2001.

_____. *Gaiola aberta*: Tempos de JK e Schmidt. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

_____. *Lucas Procópio*. Rio de Janeiro: Record, 1985.

¹³¹ Las investigaciones de postgrado relacionadas con Autran Dourado se exponen en el anexo 2 del volumen 2 como complemento.

_____. *Melhores contos de Autran Dourado*. Sel. João Luiz Lafetá. 2ª Ed. São Paulo: Global, 2001.

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

_____. *Novelário de Donga Novais*. Rio de Janeiro: DIFEL, 1976 (a).

_____. *Novelas de aprendizado*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. (Integra: *Teia* (1947) y *Sombra e exílio* (1950)).

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

_____. *O risco do bordado*. 13ª Ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, (1970) 1995 (a).

_____. *O senhor das horas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

_____. *Ópera dos fantoches*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.

_____. *Ópera dos mortos*. 4ª Ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S. A., 1974 (a).

_____. *Os sinos da agonia*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1974b.

_____. *Solidão solitude*. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, (1972) 1983. [Integra: *Três histórias na praia* (1955) y *Nove histórias em grupos de três* (1957)].

_____. *Tempo de amar*. Rio de Janeiro: José Álvaro Editor S.A., 1952.

_____. *Três histórias no internato*. São Paulo: Ed. Nacional, 1978.

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

_____. *Um cavaleiro de antigamente*. São Paulo: Siciliano, 1992.

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

_____. *Uma poética de romance: Matéria de carpintaria*. São Paulo: DIFEL, 1976 (b).

_____. *Uma vida em segredo*. 12ª Ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, (1964) 1990.

_____. *Vida, paixão e morte do herói*. São Paulo: Global, 1995 (b).

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

O papel do amor. São Paulo: Cultura, 1979. [Antología que incluye el cuento “A ilha escalvada” de Autran Dourado].

Consultas digitais¹³²:

ABI (Associação Brasileira de Imprensa). Entrevista Wilson Figueiredo. O jornalista que é a história de um jornal. Set. 2006. Disponible en: <<http://www.abi.org.br/paginaindividual.asp?id=1608>>. Consultado el: 08/03/2011.

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. Biografia Fundador. Artur Azevedo. Disponible en: <<http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=259&sid=281>>. Consultado el: 30/06/2011.

ALMEIDA, Djalмира Sá. Da Filologia à Crítica Genética. *Webartigos*. 26 jun. 2008 Disponible en: <<http://www.webartigos.com/articles/7350/1/Da-Filologia-a-Critica-Genetica/pagina1.html>>. Consultado el: 29/04/2011.

ANTROPOSMODERNO. Parménides. Abril 2008. Disponible en: <http://www.antroposmoderno.com/antro-articulo.php?id_articulo=684>. Consultado el: 23/06/2012.

¹³² Siguiendo las normas de la ABNT recogidas en: RODRIGUES, André Figueiredo. *Como elaborar referência bibliográfica*. 4ª ed. rev. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2005.

ART EN LÍNEA. Quattrocento pintura. Paolo Uccello. *La batalla de San Romano*. Disponible en: <http://cv.uoc.edu/~04_999_01_u07/percepcions/perc50.html>. Consultado el: 02/07/2012.

BIBLIO. A biblioteca virtual de Literatura. Álvares de Azevedo. "Noites na taverna". Disponible en: <<http://www.biblio.com.br/defaultz.asp?link=http://www.biblio.com.br/conteudo/alvaresazevedo/noitenataverna.htm>>. Consultado el: 16/08/2011.

BIBLIOCOMUNIDAD. GRAVES, Robert. Los mitos griegos. Vol. I (Obra). Disponible en: <<http://www.bibliocomunidad.com/web/libros/Graves,%20Robert%20-%20Los%20Mitos%20Griegos%20I.pdf>>. Consultado el: 02/07/2012.

BIBLIOTECA VIRTUAL JOAN LLUÍS VIVES. Novela del Zeloso extremeño [Versión Porras de la Cámara]. Disponible en: <http://www.lluisvives.com/servlet/SirveObras/cerv/56815178762358330154679/p0000001.htm#I_0_>>. Consultado el: 14/08/2011.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES. Fundação Biblioteca Nacional (FBN). Biografías de autores. José Verissimo. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/bib/portal/FBN/biografias/jose_verissimo/index.shtml>. Consultado el: 28/06/2011.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES. Obras y autores clásicos. CANAVAGGIO, Jean. "Cervantes en su vivir". Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/bib/bib_autor/Cervantes/biografia_15.shtml>. Consultado el: 28/06/2011.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES. Fundação Biblioteca Nacional (FBN). Biografías de autores. Manuel Antônio de Almeida. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/bib/portal/FBN/biografias/ma_almeida/index.shtml>. Consultado el: 28/06/2011.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES. MAUD, Mónica. "La crítica literaria". Disponible en: <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12707294325601506654435/p00000001.htm>>. Consultado el: 08/03/2011.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES. VALDÉS, Juan de. *Diálogo de la lengua*. Alicante, 2004. Digitalizada a partir de la edición de E. Boehmer, Leipzig, Romanische Studien, 1895. Disponible en: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/dialogo-de-la-lengua--0/html/>>. Consultado el: 29/05/2011.

BIOGRAFÍAS Y VIDAS. Disponible en: <<http://www.biografiasyvidas.com>>¹³³.

CALVINO, Italo. Por que leer los clásicos. *Scribd*. Disponible en: <http://es.scribd.com/doc/96226360/11/El-conocimiento-pulviscular-en-Stendhal#outer_page_111>. Consultado el: 28/06/2012.

CARVALHO, Maria da Conceição. "Documentos esparsos e inéditos: visita ao arquivo pessoal de um intelectual hispano-brasileiro". Comunicación presentada en las *Quintas Jornadas de Archivo y Memoria*. Extraordinarios y fuera de serie: formación, conservación y gestión de archivos personales. Madrid, feb., 2011. Disponible en: <http://www.archivoymemoria.com/jornada_05/comunicaciones/5J_Com_14_Carvalho_web.pdf>. Consultado el: 29/11/2011.

CARVALHO, Maria da Conceição. Fragmentos (auto)biográficos: Eduardo Frieiro na sua correspondencia. *UFMG Publicações*. Brasil. Disponible en: <http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/Em%20Tese%2014/TEXT%2013.pdf>. Consultado el: 29/11/2011.

CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO DO PENSAMENTO BRASILEIRO. Dicionário Bio-bibliográfico. Disponible en:

¹³³ Sitio consultado en diversos momentos a lo largo de la investigación.

<http://www.cdpb.org.br/dic_bio_bibliografico_velosoarthur.html>. Consultado el: 21/06/2011.

CENTRO VIRTUAL CERVANTES. BELIBERG, Germán. Nuevos datos biográficos de Mateo Alemán. *AIH. Actas II*. 1965. Disponible en: <http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/02/aih_02_1_005.pdf>. Consultado el: 01/07/2012.

CENTRO VIRTUAL CERVANTES. BOGNOLO, Anna. El prólogo del *Amadís* de Montalvo entre retórica, poética e historiografía. *AISO. Actas IV*. 1996. Disponible en: <http://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/04/aiso_4_1_023.pdf>. Consultado el: 02/07/2012.

CENTRO VIRTUAL CERVANTES. LOZANO-RENIEBLAS, Isabel. El encuentro entre aventura y hagiografía en la literatura medieval. *AIH. Actas XIII*. Tomo I. s/f. Disponible en: <http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/13/aih_13_1_024.pdf>. Consultado el: 22/04/2012.

CENTRO VIRTUAL CERVANTES. *Revista Crítico*n, n^{os} 72-74. 1998. Disponible en: <<http://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/1998.htm>>. Consultado el: 22/06/2012.

CENTRO VIRTUAL CERVANTES. VALENTI, Nora E. El camino de la reescritura en algunos cuentos de amor de Silvina Ocampo. AISPI. Disponible en: <http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/15/15_445.pdf>. Consultado el: 02/01/2012.

COBELO, Silvia. Os tradutores do Quixote publicados no Brasil. PUC-Rio. Disponible en: <<http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/16557/16557.PDFXXvmi=uZDcWqms2u3SAIGdg7SC6GaJj4qPzIP4HshETE7W9aPKwwZNERpLxAvSFWIfFxkn2C2VhaTrIJdShcGV47IDlevocfESozgQCiMUtHnPrBIJNpGSxowgE4GQjkJ8k1ZXkMTOuhEWsnGHNmBIM8DqdjhxF2H14GZotSd0aSW4gDM41nqNw5eLowj5A16EI63dZhdaafqO2vPqXEZ3SKsq4>>

x16FFOLJ2K1fVbqbDfe96G8KFbEqF5vd7CSMqEvsp>. Consultado el: 29/05/2011.

CUÉLLAR VALENCIA, Ricardo. El prólogo como género literario y consideraciones en torno a los prólogos de Miguel de Cervantes. *Revista Sociedad Latinoamericana*. Universidad Autónoma de Chiapas, México. Jun. 2010. Disponible en: <<http://sociedadlatinoamericana.bligoo.com/el-prologo-como-genero-literario-y-consideraciones-en-torno-a-los-prologos-de-miguel-de-cervantes>>. Consultado el: 02/07/2012.

EDITORIAL GREDOS. Parménides. Disponible en: <http://www.editorialgredos.com/biblioteca_clasica_gredos/_1f1_platon_parmenides_teeteto_sofista_politico>. Consultado el: 23/06/2012.

EVERYONEWEB. Horacio. Epístola a los Pisones. Disponible en: <<http://www.everyoneweb.es/WA/DataFilesproyectoarquiloco/EPISTOLA-AD-PISONES.pdf>>. Consultado el: 02/07/2012.

FIGUEIREDO, Maria do Carmo Lanna. Ouro Preto no espaço narrativo: *Boca de chafariz*, de Rui Mourão. *LASA (Latin American Studies Association)*. Mar. 2000. Disponible en: <<http://lasa.international.pitt.edu/Lasa2000/Figueiredo.pdf>>. Consultado el: 22/12/2011.

HOUVENAGHEL, Eugenia; DONADONI, Chiara. El camino de la reescritura: la metamorfosis en *El divino Narciso* de Sor Juana. *Anales de Literatura Hispanoamericana*. Vol. 38. 2009. Disponible en: <<http://www.ucm.es/BUCM/revistas/fil/02104547/articulos/ALHI0909110289A.PDF>>. Consultado el: 02/01/2012.

KIERKEGAARD, Soren. Temor y temblor. *Scribd*. Disponible en: <<http://es.scribd.com/doc/6618817/Kierkegaard-Temor-y-Temblor>>. Consultado el: 01/07/2012.

LEAL ABAD, Elena. La fuerza ilocutiva en los debates medievales castellanos de controversia y su plasmación lingüística. *e-Spania*. Sevilla. Dic. 2008. Disponible en: <<http://e-spania.revues.org/13833>>. Consultado el: 02/07/2012.

LIBROS GRATIS WEB. Ludwig WITTGENSTEIN. Tractatus logico philosophicus bilingüe. Disponible en: <<http://www.librosgratisweb.com/pdf/wittgenstein-ludwig/tractatus-logico-philosophicus-bilingue.pdf>>. Consultado el: 04/09/2011.

LÓPEZ CALLE, José Antonio. Don Quijote como Caballero de la Fe. *El Catoblepas*. Nº 107, Enero 2011. p. 6. Disponible en: <<http://www.nodulo.org/ec/2011/n107p06.htm>>. Consultado el: 01/07/2012.

MGAR. La batalla de Lepanto. Disponible en: <<http://www.mgar.net/var/lepanto.htm>>. Consultado el: 02/07/2012.

PARMÉNIDES DE ELEA. Fragmento del poema filosófico de Parménides. Disponible en: <<http://www.webdianoia.com/presocrat/textos/parmenides.htm>>. Consultado el: 23/06/2012.

PROYECTO PATRIMONIO - 2005. MONTROYA, Víctor. Don Quijote, el Caballero de la Triste Figura. Disponible en: <<http://www.letras.s5.com/vm020805.htm>>. Consultado el: 02/07/2012.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (RAE). *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española*. Disponible en: <<http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtlle>>. Consultado el: 29/05/2011.

REDALYC (Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal). Sistema de Información Científica. Disponible en: <<http://redalyc.uaemex.mx/pdf/808/80800205.pdf>>. Consultado el: 02/01/2012.

RIVERA DE LA CRUZ, Marta. La importancia de la repetición en la obra de Gabriel García Márquez. *Especulo*. 1997. Disponible en: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero6/intertext.htm>>. Consultado el: 05/09/2011.

SÁNCHEZ BENÍTEZ, Roberto. El caballero de la Fe: Un paseo breve por la obra y crítica cervantinas. *Revista de Estudios Cervantinos*. Nº 8. Ago-Sept. 2008. Disponible en: <http://www.estudioscervantinos.org/8/Roberto_Sanchez_Benitez-EL_CABALLERO_DE_LA_FE-Presentacion.pdf>. Consultado el: 02/07/2012.

SOLÁ PARERA, Dafne. *En busca de un discurso identitario y canónico: la reescritura de Rhys y Coetzee en Wide Sargasso Sea y Foe*. Barcelona, 2005. 384 p. Tesis de doctorado (Humanidades). Departamento de Humanidades, Univesitat Pompeu Fabra. Disponible en: <<http://tdx.cat/bitstream/handle/10803/7431/tdsp1de1.pdf?sequence=1>>. Consultado el: 02/01/2012.

ZORRILLA, José. Cuatro palabras sobre mi 'don Juan Tenorio'. *Recuerdos del tiempo viejo*. Disponible en: <http://sirio.ua.es/libros/BFilosofia/recuerd_tiempo_viejo_l/index.htm>. Consultado el: 24/03/2012.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

MARTA PÉREZ RODRÍGUEZ

Miguel de Cervantes y Autran Dourado:

Diálogo crítico entre poéticas

V. 2

(Versión revisada)

Tese apresentada à Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo
para obtenção do título de Doutora em Língua Espanhola
e Literaturas Espanhola e Hispano-americana.

Orientadora: Prof. Dra. Maria Augusta da Costa Vieira

São Paulo

2012

SUMARIO

VOLUMEN 2:

Anexo 1. Las fuentes literario-filosóficas de Autran Dourado	228
Anexo 2. Complementario de las constelaciones douradianas	325
Anexo 3. Otras marcas del ejercicio de reescritura douradiana	343

Anexo 1. Las fuentes literario-filosóficas.

Se trata de mostrar el gigantesco mosaico de alusiones autorales, citas explícitas a obras literarias y filosóficas, e inclusive del repertorio de referencias musicales, al que se le otorgará un formato de entradas por el nombre del autor (excepto en los casos de obras anónimas), aunque tal y como aparecen registradas en una gran parte de la producción douradiana.¹³⁴

A

Acácio (o Acacio de Cesárea): Este prelado del que no se saben su origen y nacimiento, probablemente fue de origen sirio, fallece en el año 363¹³⁵. De conocida ambición, ostentó el cargo de Obispo de Cesárea (Palestina). Acacio lideró la secta de los acacianos. En la obra douradiana se recoge la idea central de que la voluntad de Zeus no se contrariaría en el mundo griego; este pensamiento acaciano se aproxima así al formato de un aforismo que, interpretado desde la razón, le lleva a pensar al maestro imaginario douradiano en este obispo tan polémico, pero de grandes conocimientos culturales (DOURADO, 1982, p. 31).

¹³⁴ Se ha optado, apenas en este anexo, por no simplificar con las partículas latinas *Ibid.* o *Idem* las referencias del autor brasileño ni de sus obras, para así facilitar la consulta dada la extensión del mismo.

¹³⁵ Datos aportados por el historiador italiano César Baronio (1538-1607).

Afonso Arinos (de Melo Franco): Jurista y político brasileño que simultáneamente se dedicó a escribir en revistas y periódicos brasileños. Se cita por medio de la novela *Pelo sertão* (DOURADO, 1973, pp. 85-86).

Albert Camus: Argelino de nacimiento, este novelista, dramaturgo y ensayista nacionalizado francés comienza a estudiar filosofía en Argel y para los estudios por una enfermedad. En los años 40 se muda para Francia y comienza a ser conocido. Trabaja como periodista y milita en la resistencia durante la II Guerra Mundial, pero será con su novela *La peste* (1947) que su narrativa introducirá un cambio sustancial, entre el realismo y la alegoría con tintes solidarios. En 1957 fallece en un accidente de tráfico, cuando gana el Premio Nobel de Literatura. Cabe destacar que fue traductor de obras clásicas del Siglo de Oro como *La devoción de la Cruz* de Calderón de la Barca y *El caballero de Olmedo* de Lope de Vega. La referencia a este autor se produce por medio de la cita de su obra *Os possessos* (DOURADO, 1989, p. 223).

Alcman: El papiro de *Oxirrinco* está formado por un conjunto de manuscritos escritos en griego y en latín que han sido hallados en Egipto por un grupo de arqueólogos en 1897. En este conjunto de papiros es donde han aparecido importantes textos de Píndaro, Safo, Alceo de Mitilene, Herodas, Eurípides, Menandro, Sófocles, Aristóteles¹³⁶, Íbico, Baquilides, Corina y el propio Alcman, entre algunos de los más destacados autores. Este último era un poeta griego, de Esparta, perteneciente al Canon de Alejandría de los nueve poetas líricos¹³⁷. Y se concluye en la obra douradiana: “O papyrus de Oxirrinco é

¹³⁶ Se ha encontrado en este conjunto de manuscritos la obra *Constitución de los atenienses*.

¹³⁷ Se trataba de Safo, Alceo, Anacreonte, Estesícoro, Íbico, Píndaro, Simónides de Ceos y Baquilides.

tão importante para a história da tragédia grega como a descoberta da *Poética* de Aristóteles pelo Ocidente” (1982, p. 49).

Alexandre Herculano (de Carvalho e Araújo): En el año 1992, Autran Dourado profirió una conferencia donde relató cómo fue, la obra de este escritor portugués (1810-1877) del período romántico, titulada *Eurico, o Presbítero*, la primera novela que leyó en su vida, siendo todavía un niño (tenía diez años) y siguiendo el consejo de una maestra particular que tenía. Este relato, entre testimonial y autobiográfico, se repite en varias de sus obras de la misma manera. DOURADO, 2009, p. 33.

Álvares de Azevedo: En *Confissões de Narciso* se nombra su obra *Noite na taberna* (1878), pero esta referencia aparece usada como un signo paródico, puesto que el personaje de Angélica lo confunde con un poeta (posiblemente por el título) y, en realidad, se trata de un cronista que reunió en esta antología diversos cuentos con tintes macabros y sanguinolentos (DOURADO, 2001, p. 140). Otra de sus obras citadas es la antología *Lira dos vinte anos*.

Otras referencias aparecen en: DOURADO, 2001, pp. 141-142.

Anatole France (o Anatole François Thibault): Ensayista y poeta francés que ha sido reconocido, entre otras características, por ser el representante de una prosa sencilla a la par que precisa y que se destaca como un valor en alza en la narrativa de Dourado (DOURADO, 1982, p. 100). Si algún dato importante se ha de destacar con respecto a Anatole es que fue

en el año 1921 el ganador del Premio Nobel de Literatura, mención que resume su carrera literaria, amén de su proyección mundial.

André Gide: Se usa el caso de este autor francés cuando se pretende ejemplificar la importancia de opinar en el ámbito de la literatura, pero de ser un “comentador crítico” de su propia obra en el *Journal des Faux-Monnayeurs* que acabó convirtiéndose en una especie de periódico para los teóricos del *nouveau-roman* (DOURADO, 1973, p. 20). Cabe recordar sobre este autor, para reforzar el vínculo cervantino, lo que Ángel Basanta afirmaba al respecto en su ensayo titulado “Cervantes y el *Quijote* en algunas novelas españolas de nuestro tiempo”:

Ya en nuestro siglo, la huella de Cervantes es general en todos los grandes renovadores de la ficción contemporánea, desde Joyce, Kafka y Unamuno hasta Nabokov, Milan Kundera, García Márquez, Carlos Fuentes o Torrente Ballester, pasando por André Gide, Thomas Mann o Jorge Luis Borges. (1988, p. 38)

Tampoco se puede olvidar la apreciación de otro cervantista ilustre como Riley, que relaciona a los escritores contemporáneos con la tradición de Cervantes (hoy ya más de cuatrocientos años atrás):

Los personajes autónomos de Pérez Galdós, Unamuno y, sobre todo, Pirandello, se hallan precedidos, unos tres siglos antes, por don Quijote y Sancho. Lo mismo podríamos decir de algunas de las ideas que aparecen en escritores tan dispares como **André Gide** y **Lewis Carroll**. (AVALLE-ARCE; RILEY, 1973, p. 84. Marcas mías)

Otras referencias aparecen en: DOURADO, 1989, p. 107 *passim*.

André Malraux: Novelista y político francés perteneciente al segundo tercio del siglo XX. Mantiene amistad con los círculos artísticos de vanguardia franceses y llama la atención la relación que acaba teniendo con España durante el período en el que gobierna la Segunda República. Curiosamente, su modo de escritura es calificado como próximo al estilo “cinematográfico” (DOURADO, 1982, p. 48).

Otras referencias aparecen en: DOURADO, 1989, pp. 104, 188.

Anouilh, (Jean): Dramaturgo francés que se caracterizaba por poseer la virtud de lograr pasar de la comedia a la tragedia con relativa facilidad y acierto. No obstante, se le recuerda en esta obra por haber realizado una arriesgada puesta en escena de una de las tragedias de Sófocles, *Antígona*, aunque esta vez con muy poca fortuna en la adaptación (DOURADO, 1982, p. 115). Este dramaturgo tuvo fuertes influencias de J. Giraudoux y entre sus amistades se encontraban nombres como el ya mencionado André Malraux o Jean Paul Sartre, entre otros.

Antonin Artaud (o Antoine Marie Joseph Artaud): Poeta, dramaturgo y novelista francés, conocido entre otras cosas por ser el gran precursor del “Teatro del absurdo”. Artaud le sirve al maestro imaginario douradiano como excusa ideal para reflexionar sobre el estilo “comportado”, oficial y académico que rechaza: “Diante do texto de Artaud tenho a impressão do absurdo, que os ignaros chamaram de loucura. E ele era na verdade um doente mental. A pessoa, não o escritor” (DOURADO, 1982, p. 65). Muy interesante la diferenciación que se realiza entre el escritor, entendido como un “ente” de ficción que participa en la narración, y la persona que dista, y mucho, del

personaje. Y se describe, al fin, la búsqueda ante el texto: “Sinto haver em mim algumas vezes um criador à Artaud, que forjou o seu gênero. Libertação da ordem e do ritmo comum da frase, para criar um outro ritmo, novo e contundente” (DOURADO, 1982, p. 65).

Antonio Candido (de Mello e Souza): Importante crítico literario y sociólogo brasileño, que también fue profesor universitario, y del cual son notables las referencias en la poética douradiana por ser uno de sus referentes declarado. Se destaca su obra *Formação da literatura brasileira* (1959) como una de las más influyentes y polémicas en Brasil y también en el exterior, pero es *A personagem do romance* la que se destaca en la producción douradiana al ser considerada como una “obra prima de análisis” del personaje literario, que ha de ser analizado como parte de la estructura de la novela, “con la arquitectura del romance” (DOURADO, 1973, pp. 108-109).

Otras referencias aparecen en: DOURADO, 1973, pp. 47 *passim*, 57-58 *passim*, 80; DOURADO, 2009, pp. 47, 50.

Antônio de Alcântara Machado (o Antônio Castilho de Alcântara Machado d’Oliveira): Escritor brasileño que se dedicó a escribir sobre el tema de la inmigración italiana y su dificultad de integración en la ciudad de São Paulo (Brasil) y que fue considerado por Dourado como el mayor modernista de su país (DOURADO, 2009, p. 52). El lenguaje de sus cuentos se aproxima a la lengua hablada y en algunos de sus principales personajes se produce una mezcla entre portugués e italiano. Fallece prematuramente con 34 años, por lo que se rompen los lazos de la incipiente amistad con Mário de Andrade.

Otras referencias aparecen en: DOURADO, 1973, p. 85.

Aristóteles: Filósofo griego que se formó en la Academia de Platón, lo cual le permitiría, al final, acabar fundando su propio sistema de pensamiento filosófico sobre el anterior conocido, el platónico. Dourado desmitifica las famosas tres unidades del clasicismo francés que, según comenta, han sido erróneamente atribuidas a Aristóteles (DOURADO, 1973, p. 40). El “maestro imaginario” douradiano inicia la narración de una de sus obras de ficción fantaseando, a la par que filosofando, en estos términos: “[e] falou de Aristóteles e outros bichos” (DOURADO, 1982, p. 11). Y se confiesa ante el lector, por medio del “maestro imaginario”, afirmando que: “Em momentos de serenidade, prefiro a *Poética* à *Retórica*, como se os dois livros não fossem escritos pelo mesmo filósofo. Sou dividido, ora sou platônico, ora aristotélico” (DOURADO, 1982, p. 20).

Otras referencias aparecen en: DOURADO, 1973, pp. 65, 67 *passim*; DOURADO, 1976b, pp. 104 *passim*, 107 *passim*, 108-109, 143; DOURADO, 1982, pp. 53, 56, 59, 84; DOURADO, 1989, pp. 151, 188, 194; DOURADO, 1992, p. 116 *passim*.

Artur Azevedo (o Artur Nabantino Gonçalves de Azevedo): Periodista, teatrólogo y cuentista brasileño era hermano de Aluísio de Azevedo. (DOURADO, 2009, p. 62). Entre otros, trabajó junto a Machado de Assis, Alcindo Guanabara, Moreira Sampaio, Olavo Bilac y Coelho Neto. Escritor prolijo con más de cuatro mil artículos periodísticos publicados, sobre todo relacionados con el teatro, y que aparecían firmados por una multitud de pseudónimos que creó. Tanto en el cuento como en el teatro se le considera

como un observador y fiel reproductor de lo cotidiano y de las costumbres propias de la ciudad de Rio de Janeiro. También cultivó la poesía, cargando sus sonetos con un tono sentimental lejano al Parnasianismo en el que se le adscribe por una cuestión cronológica.

Athanasius Kischer: Físico, filósofo y jesuita alemán que se dedicó, en esencia, a la recopilación de obras antiguas, llegando a publicar un total de 36 obras. Se le cita por el diseño de una máquina (1600), de la que existen vestigios en manuales de arte y de retórica, a la que llamó “máquina de metáforas” (DOURADO, 1976b, p. 98).

Augusto dos Anjos: Se da como dato que su obra, *Eu*, fue un tipo de poesía muy leída y popular en la época en la que se publicó, pero que según afirma Dourado, al mismo tiempo se catalogó como el libro más “proparoxítono” de la Literatura brasileña (DOURADO, 2009, p. 14).

Otras referencias aparecen en: DOURADO, 1973, p. 86.

B

Bachelard, (Gaston): Filósofo y profesor francés cuya especialidad fue la epistemología y que también realizó investigaciones en torno a la imaginación poética de los cuatro elementos (DOURADO, 1976b, p. 101).

Otras referencias aparecen en: DOURADO, 1976b, p. 181 *passim*.

Bakhtine (o Mijaíl Mijaílovich Bajtin): Teórico literario de origen ruso que se hizo (re)conocido por sus análisis tanto dialógicos como polifónicos. La obra que le da renombre en Occidente es *Problemas de la poética de Dostoievski* (1929), aunque tan solo será descubierta cuarenta años más tarde de su escritura. Este autor aparece referido por las reflexiones acerca del monólogo interior: “O livro de Bakhtine sobre a poética de Dostoievski é um belo exemplo do que se pode fazer na matéria [monólogo interior]” (DOURADO, 1982, p. 98). La producción bajtiniana se agruparía en torno a tres ejes fundamentales: a). La fase sociológico-marxista (donde se produce una reivindicación de lo social). b). La etapa lingüística (en la que se destacó su idea de una supremacía de la enunciación sobre el enunciado). c). El eje histórico-literario (donde se vuelcan sus estudios en Rabelais y el carnaval, a la par que se crea la noción de “teatro sin escena”).

Otras referencias aparecen en: DOURADO, 1976b, p. 116; DOURADO, 1982, p. 55.

Balzac, (Honoré de): Escritor de origen francés fue considerado como uno de los máximos exponentes de la novela realista francesa del siglo XIX. Antes de fallecer, se llevó a cabo la agrupación de más de un centenar de novelas de su autoría bajo el título de *La comedia humana*, aunque la crítica asegura que bastantes quedarían, al final, incompletas. Se le cita en la poética douradiana como uno de los tres autores que usa Proust, transformados en materia novelada, para escribir su ensayo “Contra Sainte-Beuve” (DOURADO, 1973, p. 22).

Otras referencias aparecen en: DOURADO, 2009, pp. 18 (Este autor es uno de los que Godofredo Rangel no recomienda *a priori* como lectura de base para quien desea empezar a escribir, solamente la cree conveniente después de leídos, por ejemplo, a otros franceses como Stendhal o Flaubert), 74.

Baudelaire, (Charles): Poeta francés que es reconocido, sobre todo, por su poemario tan polémico cuanto original *Las flores del mal* (1857). Curiosamente, fue uno de los primeros revolucionarios de la crítica musical (centrándose en la obra de Richard Wagner), además de realizar trabajos destacables como traductor y crítico literario. Aparece considerado, en la obra douradiana, como uno de los escritores sobre el que ejerció una gran influencia el novelista Edgar Allan Poe, sobre todo a raíz de las traducciones que realizó de su obra (DOURADO, 1973, pp. 21-22).

Otras referencias aparecen en: DOURADO, 1976b, p. 102.

Benjamim Costallat: Escritor y periodista brasileño perteneciente a la década de los años veinte y que tuvo un enorme éxito editorial debido a su idea de adaptar la literatura para los nuevos productos culturales, como por ejemplo la industria cinematográfica (DOURADO, 2009, p. 52).

Bernardin de Saint-Pierre: Ingeniero y autor oriundo de Francia cuya obra ejerce influencia en el movimiento romántico. Trabajó amistad con Rousseau. Cuando publica el romance *Paul et Virginie* (1788), obtuvo un enorme éxito editorial y así fue traducido a multitud de idiomas. (DOURADO, 1994, p. 114).

Bernardim Ribeiro: Pocas cosas se saben con certeza acerca de la vida del escritor de origen portugués del siglo XV. Se cita en la poética douradiana su novela pastoril *Menina e Moça*, publicada por vez primera en 1554 y de la que se sabe que hubo continuaciones apócrifas. (DOURADO, 1994, p. 115).

***Bhagavad Gita*:** Esta obra anónima constituye una de las más importantes de la Literatura India, que se presenta en formato de diálogos previos a la entrada en el campo de batalla. Aparece aquí el *Gita* como un elemento de contraste cuando es leído, por ejemplo, en el centro de una megalópolis moderna:

Às vezes vou escrevendo tão calmo e tão vagaroso, tão simples e silenciosamente, que penso atingir a morte, a nulificação, o Nirvana oriental. Seria o mesmo que encontrar a morte, a paz interior. Igual sensação sinto ao ler certos livros como o *Bhagavad Gita*, suma do sábio e pacífico pensamento hindu. (DOURADO, 1982, p. 19)

Boccaccio, (Giovanni): Escritor italiano del siglo XIV, cuya pasión por Dante marcó su vida y su formación. Además del poeta italiano, el contacto con la corte napolitana, los Anjou, le proporcionó un detallado conocimiento de las culturas árabe, bizantina e italiana en un espacio privilegiado. Como fruto de esta convivencia y de la llegada de la peste a Florencia escribe *El Decamerón*, entre 1348-1353, una obra con tono cínico que censura los excesos de la corte de su época (DOURADO, 2009, p. 46). Cultiva poesía de temática amorosa, publica églogas escritas en latín inspiradas en Virgilio y también prosa de tono pastoril. Boccaccio mantiene una estrecha amistad con Petrarca, hecho que da

un giro en su modo de pensar y de escribir, hasta el punto de llegar incluso a renunciar de su obra *El Decamerón*.

Boileau, (Nicolás o “Boileau-Despréaux”): Escritor crítico de origen francés en cuyos escritos satíricos iniciales primaba una escritura clara y de rigor. Se destaca como una de sus obras más influyentes su *Arte poética* (1674). Cultivó las amistades de Racine, Molière o La Fontaine. La referencia a Boileau en Dourado obedece a un momento en el que se parafrasean las reglas del manual de estilo que el protagonista de la novela memoriza para poder elaborar una buena composición literaria (DOURADO, 1989, p. 22).

Borges, (Jorge Luis): Autor argentino con una proyección internacional muy importante. Su producción se ha ido alimentado, sobre todo, de la literatura anglosajona (Shakespeare, Kipling y Conrad, entre otros), pero además de ella se dejan ver estigmas de la filosofía, de la literatura clásica y de textos sagrados como la Biblia o la Cábala judía. No es fácil destacar un único título, puesto que obras como *Ficciones* (1944), en la que se incluye el cuento: “Pierre Menard, autor del Quijote” o *Artificios* (1944) catapultan al escritor argentino. En 1949 se reafirma su estilo propio con la antología de cuentos titulada *Aleph* (DOURADO, 1976b, p. 136 *passim*).

Boris Pilniak: Autor soviético cuya producción se empapa de los temas de la Revolución rusa, de la causa revolucionaria y de las tradiciones populares. Se cita, en concreto, su obra *O Volga desemboca no mar Cáspio* (DOURADO, 1989, p. 222).

Bowra, (Cecil Maurice): Crítico literario británico, cuya trayectoria profesional ha estado marcada por el especial énfasis que sus investigaciones tuvieron en torno a la historia helénica, condensando parte de esos esfuerzos en la obra titulada *Historia de la literatura griega* (1933). A la teoría de Bowra, sobre que el arcaísmo presente en una pieza teatral era una razón suficiente para pensar que se trataba de un texto antiguo, contestará Yorke¹³⁸ (DOURADO, 1982, p. 47).

C

Caldas Barbosa, (Domingos): Se refiere la poética douradiana a una de las obras escrita por el que fue sacerdote, poeta y músico portugués, y que se hizo conocido por su habilidad para la improvisación de trovas. En su lírica abordó temas afectivos, de tono romántico, en los que fundamentalmente se diferenciarían a los brasileños de los portugueses: “De repente Lucas Procópio teve uma idéia. Foi até à canastra dos livros, voltou de lá com uma velha edição da *Viola de Lereño*, de Caldas Barbosa” (DOURADO, 1985, p. 26).

Calderón de la Barca, (Pedro): Dramaturgo español bastante prolijo, que se dedicó a escribir comedias y autos sacramentales. La cita que lo refiere pertenece a uno de sus autos sacramentales más conocido, *El gran teatro del mundo* (1636), que abre la novela douradiana *Ópera dos fantoches*: “AUTOR - ...y pues que ya tengo todo el aparato junto, venid, mortales, venid a adorarnos

¹³⁸ Conferir Yorke.

cada uno para que representéis en el gran teatro del mundo!” (DOURADO, 1994, p. 10).

Otras referencias aparecen en: DOURADO, 1989, p. 60.

Camilo Castelo Branco (Camilo Ferreira Botelho Castelo-Branco, Vizconde de Correia Botello [sic]): Escritor portugués conocido como representante del período romántico. Publicó novelas que tuvieron mucho eco entre el público, como fue el caso de *Amor de perdición* (1862), entre otras, obra que es referida en diversas ocasiones (DOURADO, 1994, p. 61 *passim*).

Otras referencias aparecen en: DOURADO, 1994, pp. 71, 117, 132 *passim*, 211 (Cita *Amor de Salvação*).

Camões, (Luís de): El maestro imaginario, creado por Dourado, se caracteriza por poseer la flexibilidad de transformar su pensamiento, y así como “cambian los tiempos, cambian las ganas”, sobre todo, cuando se refiere a lecturas que le agradan. El caso más claro es el relatado en el prólogo, donde se afirma que, del poeta portugués, tan sólo le interesa *Os Lusíadas* y, acto seguido, cambia de opinión afirmando que: “O Camões lírico é o que mais me agrada, pelo seu platonismo” (DOURADO, 1982, p. 12). Como dice el narrador del prólogo: “e lá ia ele infinitamente camoniano, se eu não interviesse” (DOURADO, 1982, p. 15).

Otras referencias aparecen en: DOURADO; 1973, p. 63 *passim*; DOURADO, 1989, p. 194; DOURADO, 2001, pp. 44-45, 48; DOURADO, 2009, pp. 37-38 *passim* (Sobre la importancia de leer a este autor).

Cassirer, (Ernst): Este filósofo alemán, de origen judío, según comenta Autran Dourado, constituyó una de las lecturas que le dejó una profunda huella, destacándose por encima de otras composiciones su *Filosofía de las formas simbólicas* (1923-1929, publicada en tres volúmenes), obra por la que fue más conocido y que estaba vinculada con la 'Filosofía de la cultura': "A leitura de Cassirer, sobretudo o seu *Filosofia das Formas Simbólicas*, me marcou muito. Como a de um não-kantiano, João Batista [sic] Vico" (SOUZA, 1996, p. 43). Una concepción más moderna, superando la teoría de Vico, establece tres niveles del lenguaje: el objetivo, el metafórico y el simbólico. Este último lo considerarían como una forma de expresión superior no solo Cassirer sino también Urbano y Jung (DOURADO, 1982, p. 39).

Otras referencias aparecen en: DOURADO, 1989, pp. 105, 107.

Cavalcanti Proença, (Manoel): Amante de las ciencias exactas y de la zoología, este brasileño fue asimismo un destacado crítico literario. Se destacan los estudios dedicados a las obras *Macunaíma* y *Grande sertão: veredas*, destacando así las características de estas producciones en *Roteiro de Macunaíma* (1950) y *Trilhas do grande sertão* (1958) (DOURADO, 2009, pp. 47-49 *passim*).

Otras referencias aparecen en: DOURADO, 1973, pp. 53 (Se refieren los estudios de este crítico, aunque sin citar ninguno específico), 87 (Se recoge un ensayo de este autor titulado *Trilhas no Grande Sertão*).

Chesterton, (Gilbert Keith): Escritor británico del siglo XX, conocido como el "príncipe de las paradojas", que llegó a cultivar múltiples géneros.

Aparece referido en el prólogo como una fuente no citada por el maestro imaginario douradiano (DOURADO, 1982, p. 10).

Cibsekgeuri: Si se entiende que la voluntad de Zeus nunca se contraría en el mundo griego, se aproxima esta idea de un aforisma que, interpretado con la razón, le hace pensar al maestro imaginario douradiano también en este autor, pariente próximo de M. de la Palisse (DOURADO, 1982, p. 31).

Clarice Lispector: Escritora de origen ucraniano, que se naturalizó como brasileña y alcanzó un notable renombre, incluso en el ámbito internacional. Se destacó al inicio de su carrera por la publicación del cuento “A maçã no escuro” (1961), por el que fue reconocida dentro y fuera de Brasil y al que le seguirían un gran número de publicaciones. Su narrativa se caracteriza, entre otras marcas, por construir historias complejas sobre argumentos cuyas anécdotas son bastantes simples. Dourado la destaca por poseer una técnica en la que expresa, como pocos, el subconsciente y la región “pre-habla” de la mente: “Ela fez uma associação feliz da técnica americana e de outras técnicas, francesas sobretudo” (DOURADO, 1982, p. 96).

Otras referencias aparecen en: DOURADO, 2009, p. 50.

Cláudio Manuel da Costa: Poeta y abogado brasileño, adscrito al período colonial, y que adoptó el nombre arcadio de “Glauceste Satúrnio”. Participante de la denominada “Inconfidencia Mineira”, sería durante esa época que escribe su epopeya *Vila Rica* que se publicaría póstumamente. En ella se describe el enfrentamiento con los indígenas hasta la fundación de Vila Rica. (DOURADO, 1985, p. 51).

Coleridge, (Samuel Taylor): Poeta y filósofo inglés, que presentó una tipología binaria de clasificación de los seres humanos, que dividirá en: platónicos y aristotélicos. Se destaca, a respecto del mismo, el carácter de infinitud de este modo binario de tipologías, que también incorporará Jung (DOURADO, 1982, pp. 20-21).

Otras referencias aparecen en: DOURADO, 1976b, pp. 101, 109, 136-137; DOURADO, 1982, p. 59; DOURADO, 1989, pp. 118 *passim*, 193.

Colkins (o Norman Allison Calkins): Se trata de un profesor norteamericano que publicó en 1886 la obra educativa *Guía de la enseñanza objetiva* (o *Manual de lições de coisas*), un tratado de bastante importancia para los pedagogos cuya propuesta es la de mostrar las cosas antes de que se aprendan las palabras (DOURADO, 1995b, p. 40).

Conrad, (Joseph o Konrad Korzeniowski): La atracción que el “maestro imaginario” confiesa tener por Conrad es debido a su inquieto personaje, Lord Jim, y también por el hecho de que, poco a poco, se fue convirtiendo este en un escritor inglés que transformaría los efímeros recuerdos de infancia de su Polonia natal en literatura, algo que lo hizo único en Inglaterra y que lo marcaría asimismo como un autor innovador (DOURADO, 1973, p. 21). El mismo ejemplo lo constituye el escritor portugués Fernando Pessoa, pero en este caso debido a la formación inglesa (DOURADO, 1982, p. 21), que recibió cuando vivió en Sudáfrica. La arquitectura de Conrad es apellidada de “dominó fantástico”, ya que tal parece su narrativa, y el modo en que la monta, un juego clásico de dominó. Este montaje es tan lento que parece más propio de influencia oriental. Si Freud apunta que los cuatro primeros años de un niño

son fundamentales y es cuando se le puede considerar ya como “formado”, en el caso de Conrad esta “instrucción” básica que refiere Freud se correspondería con la propia Polonia (DOURADO, 1982, p. 22).

Otras referencias aparecen en: DOURADO, 1973, pp. 47, 57-58 *passim*.

Cortázar, (Julio): Este escritor argentino, autor de poemas y relatos breves, parte en su modo de narrar de cuestionamientos a la razón y al pensamiento convencional que, junto a la ruptura del espacio y de las estructuras tradicionales, sumerge el lector en la idea de ser un participante cercano al universo de la narrativa puesto que tiene que decidir. Se cita su novela *Rayuela* (*Jogo da amarelinha* en traducción al portugués de Brasil) como obra fundamental en la Literatura universal y se relata el caso de una entrevista en la que se le pregunta a Dourado sobre el empleo de esta obra como parámetro de lectura en bloques para *O risco do bordado* (DOURADO, 1973, pp. 37-39 *passim*). De entre su producción de cuentos se destacan, entre otros, “Las babas del diablo” y “Casa tomada” que han sido adaptados para la industria cinematográfica.

Curtius, (Ernst Robert): Filólogo, romanista y crítico literario alemán que publicó la obra *Literatura européia e idade média latina* (1948), en donde se exalta el descubrimiento de la *Poética* de Aristóteles por Occidente (DOURADO, 1982, p. 49).

Otras referencias aparecen en: DOURADO, 1976b, p. 100.

D

Dâmocles (o Damocles): Se trataba de un súbdito del rey griego Dionisio II. Su nombre suele aparecer referido en una anécdota, que explicaría el dicho que se popularizó: “La espada de Damocles”, expresión que ejemplifica la fragilidad del poder y el peligro al que está sometido el que lo ostenta. Esta frase hecha ha llegado hasta la actualidad a través de Cicerón – que se documenta que habría recogido del historiador griego Diodoro Sículo y que provendría, a su vez, de Timeo de Tauromenio. La referencia a este autor se produce por la creación en una pieza muy antigua de un personaje estático, Dânao, lo que no suponía que la tragedia fuese aburrida o poseyese el estatismo del teatro clásico francés, pero sin que esto vaya en detrimento de un autor como Racine (DOURADO, 1982, p. 50).

Dante Alighieri: Poeta italiano cuyo experimentalismo y búsqueda de un estilo personalizado derivarán en la composición de una de las obras cumbres de la literatura universal, *La Divina Comedia*, escrita en tercetos y que describe el viaje que realiza el alma de Dante guiada por dos personajes: Virgilio y Beatriz. Compuesta en una estructura tripartita: Infierno, Purgatorio y Paraíso. En *Confissões de Narciso* de Autran Dourado, una de las protagonistas, de la que se enamorará perdidamente Tomás, se llama Beatrice; pero se obsesiona y para olvidarla buscará la ayuda de Humberto, que le recomienda una prostituta para que la olvide y así se presenta:

Pode procurar a Beatriz, não é porca como você gostaria, mas uma puta distinta, senhora do seu ofício. (...) Mas Beatriz?! com esse nome?! disse eu. Se chama assim a outra, a da pureza absoluta? disse eu. Sim, disse eu. Beatrice. Então é até bom, uma Beatriz puta ofusca a brancura imaculada, a “pureza” virginal da outra, disse ele. Vai meu amigo, eu sou o seu Virgílio, que o deixa aqui. A Beatriz brasileira será a sua Beatrice do poeta **Dante**, que o encontrará no Inferno, e o conduzirá de lá ao Purgatório e ao Paraíso. Sim senhor, tudo apropriado: livreria italiana, Beatrice e o próprio poeta **Dante**! (DOURADO, 2001, p. 88. Marcas mías).

Otras referencias aparecen en: DOURADO, 1973, p. 67 *passim*; DOURADO, 1976b, p. 110; DOURADO, 1982, p. 63 *passim*; DOURADO, 1994, p. 249; DOURADO 2000, pp. 13-14; DOURADO, 2001, pp. 146, 151; DOURADO, 2009, p. 33 (Reflexiona sobre la Idea de que: “literatura é linguagem carregada de sentido”).

Dédalo: Arquitecto y artesano griego que fue el encargado de construir el laberinto de Creta. Se cita en la poética douradiana precisamente como artífice del laberinto (DOURADO, 1982, pp. 66-67 *passim*).

Otras referencias aparecen en: DOURADO, 1982, pp. 69-71 *passim*, 74-77 *passim*, 79.

Deleuze, (Gilles): Filósofo francés que se ocupó de aunar discursos propios de la filosofía, la literatura, el arte y la ciencia. Su método de análisis lo define el propio Deleuze como “esquizoanálisis” colocándolo así en franco diálogo con el psicoanálisis freudiano (DOURADO, 1976b, p. 98). Junto a las figuras de M. Foucault y J. Derrida inauguran la que se conoce como “segunda generación” del estructuralismo.

Otras referencias aparecen en: DOURADO, 1976b, p. 114.

Descartes, (René): Filósofo y matemático francés, creador de un método cartesiano aplicable a todas las disciplinas, lo que supuso los inicios de la filosofía racionalista. Se refiere, en este caso, la publicación del *Discurso sobre el método* (1637), cuya primera edición fue impresa fuera de Francia, y escrita en latín, presentándose a modo de prólogo de tres ensayos científicos. (DOURADO, 1992, p. 115).

Otras referencias aparecen en: DOURADO, 1973, pp. 40-41 *passim* (*Discurso del método*); DOURADO, 1982, pp. 52, 57, 119 *passim*.

Diels, (Hermann Alexander): Filólogo alemán, que fue también historiador de filosofía y helenista. Diels creó en 1903 el primer borrador del *corpus* de filósofos previos a Sócrates, además de elaborar diversas ediciones dedicadas a filósofos clásicos como Heráclito y Parménides. Esta considerado por Autran Dourado como uno de los primeros *scholars* que establecieron los textos presocráticos. (DOURADO, 1982, p. 55).

Dostoievski, (Fiódor Mikhailovich): Novelista ruso que tuvo picos de fama en su carrera literaria. Será con la novela *Crimen y castigo* (1866) que llegará su consagración como escritor de fama internacional. Posteriores obras como *El idiota* o *Los hermanos Karamazov*, definida por el propio escritor como su gran obra maestra, lo encumbran como máximo representante de la “novela de ideas”, sobre todo, por el tratamiento de lo cotidiano a través del detalle en los diálogos, en la ironía y la tragedia de sus personajes. En la noveladouradiana *Confissões de Narciso* se refiere una de las obras de este autor, *O eterno marido*, publicada en 1870 (2001, p. 15) y en la que se relata la relación de un triángulo amoroso que se destapa tras el fallecimiento de la mujer,

casada con uno y amante del otro, pero que conduce a ambos personajes masculinos por medio de ese reencuentro a mantener un vínculo de odio necesario; parece que los personajes están contruidos con una carga importante de verosimilitud, todo ello a través de un lenguaje denso y con una extensión más breve de lo habitual en el escritor ruso. Por medio del ejemplo presentado por Dostoievski, en su personaje de Vielhtcháninov, Dourado lo equipara con la actitud que mantenía con su mujer el fallecido Dr. Tomás de Sousa Albuquerque (que sospechaba que lo traicionaba, al no poder atenderla ya sexualmente dada la diferencia de edad: Sofía cuarenta años, Tomás sesenta).

Ao me identificar com aquele personagem de Dostoievski, quis apenas dizer que dei azo a ser traído por algumas das mulheres que ameí. Não quero me referir especialmente a nenhuma delas, todas se irmanam e se parecem quando se trata de me trair. (DOURADO, 2001, p. 16)

Otras referencias aparecen en: DOURADO, 1982, p. 98; DOURADO, 1994, p. 117 (Se refiere su obra *Humilhados e ofendidos*); DOURADO, 2009, pp. 18 (Este escritor no está recomendado por Godofredo Rangel como una de las lecturas primarias para la formación de Dourado como escritor), 35.

Drummond de Andrade, (Carlos): Poeta y narrador brasileño que con su novela *Alguma poesia* (1930) se dio inicio a la renovación modernista brasileña. Alrededor de 1925, entra en contacto con otros escritores y artistas brasileños como Mário de Andrade, Oswald de Andrade y Tarsila do Amaral. Con una extensa producción de poemarios y también de algunas obras en prosa (muchas veces poética). Está considerado como uno de los narradores brasileños más notables del siglo XX y que, como escritor de ficción, ha tenido

el cuidado de dar a conocer el análisis realizado de su propia obra de ficción, lo que se denomina como *ars poética* (DOURADO, 1973, p. 15). Confesaría años más tarde el escritor minero que, además, este poeta es uno de los que suele leer alguna que otra vez (DOURADO, 2009, p. 15).

Otras referencias aparecen en: DOURADO, 1973, pp. 89-90 *passim*; DOURADO, 1982, p. 100; DOURADO, 1989, pp. 206 *passim*, 228; DOURADO, 2009, p. 37.

E

Earp, (Frank Russell): Este escritor, en su obra *The style of Aeschylus* (1948), realiza uno de los análisis más detallados y conocidos de las piezas griegas, pero no muy diversas acaban siendo sus conclusiones de las obtenidas posteriormente por el novelista, poeta y biógrafo inglés Robert Graves en *The greek myths* de 1955 (DOURADO, 1982, p. 49).

Eça de Queirós/Queiróz, (José María): Escritor de origen portugués, que fue considerado como uno de los mayores representantes de la novela de temática realista y naturalista de su país durante el siglo XIX. De entre su producción, tres obras destacan: *O crime do Padre Amaro* (1875), *O primo Basílio* (1878) y *Os Maias* (1888). Se apunta como uno de los escritores que bebió de las fuentes del escritor francés Flaubert, a la hora de buscar recursos técnicos. (DOURADO, 1982, p. 58).

Otras referencias aparecen en: DOURADO, 1989, pp. 12, 62; DOURADO, 2009, p. 41.

Eckermann, (Johann Peter): Maestro imaginario y discípulo establecen un juego de comparaciones con este escritor, el uno le pregunta al aprendiz si quiere ser su “Eckermann”, bromeando, y el otro le responde que por supuesto, llamándolo Goethe (DOURADO, 1982, p. 14). Para entender el juego es necesario, quizá, entender primero los vínculos que Eckermann, escritor de origen alemán, mantuvo con Goethe. Esta amistad que ambos cultivaron tuvo como resultado una de las obras más conocidas de Eckermann: *Conversaciones con Goethe* (1836-1848).

Edgar Allan Poe: Cuentista, poeta y crítico literario estadounidense. Puso su mayor interés en el cultivo de la poesía, ahí es cuando nace *El cuervo* (1845). Posteriormente, se dedica a la que, según él mismo, es la segunda forma literaria más importante tras la poesía: el cuento. Esta valoración la realiza en función del acto de lectura que, dada la extensión del cuento, permite que no se pierda el efecto deseado. Los cuentos de Poe inauguran la novela de misterio y de detectives, sobre todo el título “Los crímenes de la calle Morgue”. En Europa fue la influencia notable sobre el poeta simbolista francés, Charles Baudelaire, el que lo torna conocido (DOURADO, 1973, p. 21).

Otras referencias aparecen en: DOURADO, 1973, p. 63 *passim*; DOURADO, 1976b, pp. 102 *passim*, 106, 109 *passim*; DOURADO, 1982, p. 52; DOURADO, 2009, pp. 43, 63-64; DOURADO, 1989, p. 180.

Edouard Dujardin: Este simbolista francés es el inventor de la técnica bautizada como *stream-of-consciousness* y no los anglosajones, como erróneamente se les atribuye. Además su obra *Les lauriers sont coupés* constituye una importante figura precursora para autores posteriores que le reconocen su trabajo, como es el caso de Joyce o Valéry-Larbaud. Junto con Faulkner son los grandes cultivadores de “la asociación libre de ideas” empleada como técnica literaria (DOURADO, 1982, pp. 95-96 *passim*).

Otras referencias aparecen en: DOURADO, 1989, p. 108 *passim*.

Eduardo Frieiro: Se cita como uno de los autores brasileños que despliegan un característico y sublime “arte de escribir” (DOURADO, 1973, p. 87).

Eichenbaum, (Boris): Crítico ruso que ha publicado ensayos de gran calado como, por ejemplo, *Como é feito “O capote” de Gogol* (DOURADO, 1973, pp. 62-63 *passim*).

Otras referencias aparecen en: DOURADO, 1973, pp. 65-66 *passim*.

Eisenstein, (Serguéi): Director de cine y de teatro, de origen ruso, que fue el encargado de dirigir una de las películas más conocidas y ya clásicas del panorama cinematográfico: “El acorazado Potemkin” (1925). Él mismo ha confesado que toda la novedad de su creación parte de la lectura de los realistas franceses, sobre todo de Flaubert, del que se hace una comparativa con Eisenstein (DOURADO, 1982, pp. 57-58).

Emanuel Gerda: Este autor es el mejor ejemplo que encuentra el escritor brasileño para destacar que para crear una gran obra, como él mismo decía, solo hacen falta dos o tres ideas fundamentales que se han de repetir y enmascarar con cierto grado de habilidad e ingenio (DOURADO, 1982, pp. 42-43).

Emílio Moura: En *Breve manual de estilo e romance* se narra que este poeta es el que le da un pequeño consejo sobre la “musa” de la inspiración a Dourado, a la que hay que, según afirma Moura, mimar mucho y esperarla con mucha paciencia (2009, p. 23). Esto no significa que Dourado concuerde con esto completamente, más bien parece que pretende deshacer esta idea mitificada, sobre todo cuando al ser entrevistado afirma poseer una manera propia de concebir la denominada “inspiración”, realizando un irónico juego de palabras:

Não gosto da palavra inspiração, embora eu gostasse de ter o que chamam de inspiração. Quando me aparece uma ideia súbita, que é como gosto de chamar o ato inicial criador, minha tendência é imediatamente ir a escrever, como qualquer pessoa. Mas eu me refreio e vou deixando aquilo germinar dentro de mim por uns seis meses – vejo palavras, nomes simbólicos de personagens e lugares, isso, aquilo. Leio muito, faço pesquisas, estudo bastante. (DOURADO Apud SENRA, 1983, p. 6)

Erasmus de Rotterdam: Humanista, filósofo, filólogo y teólogo holandés, que dio a conocer sus ideas a través de la lengua latina. El maestro imaginario douradiano, en el título de uno de los epígrafes de la novela publicada por Dourado en 1982 – “Do meu nome e a sua etimologia” –, se presenta ante el lector y reflexiona en torno a los orígenes de su nombre y también de su apellido: Erasmo Rangel. “Quando meu pai me batizou com o nome do filósofo

do *Elogio da Loucura*, estava longe de pensar a 'leda serenidade deleitosa' que o filho viria a ter em alguns momentos." (DOURADO, 1982, p. 102). No obstante, el juego de la atribución del nombre sigue: "[E]u gosto de dizer, e disse mesmo numa entrevista (um tanto presunçosamente vejo hoje) que me chamo Erasmo por causa do filósofo humanista" (DOURADO, 1982, p. 103).

Esquilo (o Ésquilo): Dramaturgo griego, considerado como el padre de la tragedia y antecesor de Eurípides y Sófocles, y cuyas obras se enumeran del siguiente modo: *Los siete contra Tebas* (476 a. C.), *Las suplicantes* (463 a. C.) y *Orestíada* (458 a. C.). Esta última se divide, a su vez, en: *Agamenón*, *Las coéforas* y *Las euménides*. El maestro imaginario creado por Dourado se confiesa apasionado por la pureza lírica y primitiva de los versos del escritor griego, así comenta que su tragedia nunca ha sido común, que tal vez él construyese sus versos sobre un plano, como ya modernamente hizo el poeta Valéry, y explica el final de *Agamenón*, además de comentar lo que muchos lectores desconocen, que *Las suplicantes* forma parte de una trilogía y la importancia que este hecho posee para su interpretación. Asimismo, el "maestro imaginario" recuerda que si la arqueología encontrase la obra perdida de Esquilo, titulada *Los egipcios*, mucho cambiaría la concepción de la actual tragedia; del mismo modo que si se hubiera descubierto algún palimpsesto aristotélico en pleno período renacentista, entonces y sólo así, San Agustín tendría otra concepción de Platón (DOURADO, 1982, p. 31). Se describe el estado de la tragedia hasta la aparición de Esquilo: esta permanecía atada a lo sacro y a la organización de sistemas míticos (DOURADO, 1982, p. 35).

Otras referencias aparecen en: DOURADO, 1976b, p. 101; DOURADO, 1982, pp. 50-51, 56.

Eurípides: Poeta griego (480 a. C. - 406 a. C.) creador de 92 obras, de las cuales se conservan un total de 17. El “maestro imaginario” douradiano explica que sólo es posible situarse en el plano de lo trágico gracias a la rebeldía de este poeta, sobre todo, tras la nueva concepción de lo trágico – gracias a la influencia sofista – la laicización de la fábula – mediante un tono próximo al hombre y a su realidad, todo esto llevado a cabo a través del inconformismo y de su naturalidad crítica (DOURADO, 1982, p. 35).

Otras referencias aparecen en: DOURADO, 1976b, pp. 101, 146, 148; DOURADO, 1982, pp. 50-51, 56.

Ezra Pound: Poeta, ensayista, músico y crítico estadounidense perteneciente a la llamada “Generación perdida” (que predicaba el rescate de la poesía antigua para renovarla desde una perspectiva moderna y conceptual) es nombrado en *Uma poética de romance* como argumento principal para afirmar que los prólogos de las obras inglesas, como las de Conrad o Henry James, constituyeron el verdadero tratado sobre el arte de la novela inglesa (DOURADO, 1973, p. 21).

Otras referencias aparecen en: DOURADO, 1976b, pp. 102 *passim*, 105 *passim*, 108; DOURADO, 1982, p. 95.

F

Fausto Cunha: Crítico literario que es apuntado como el primero en vincular la obra de Autran Dourado con la de Guimarães Rosa por equívoco, cuando realizó la presentación de la novela *Ópera dos mortos*, lo cual generó un gran número de malentendidos posteriores (DOURADO, 1973, pp. 51-53 *passim*).

Otras referencias aparecen en: DOURADO, 1976b, p. 108.

Fernando Pessoa: Poeta portugués que inició su carrera literaria escribiendo en inglés, pero al que poco a poco se le iría agudizando el interés por la lengua portuguesa. Gracias al poeta llegan las vanguardias a Portugal y su obra poética, una de las más originales entre otras características por la riqueza del juego de los heterónimos y la experimentación, permanece casi en su totalidad inédita hasta su fallecimiento en 1935.

El ser humano es una unidad, cualquier división se produciría solamente en un nivel superficial, por lo que la experiencia de, por ejemplo, ojear un álbum de fotografías de este escritor portugués, sin leer sus textos, provocaría la misma sensación crítica que se extrae de la lectura de sus textos. Esta misma experiencia la aplicó el “maestro imaginario” de Dourado al caso de Jung, obteniendo un idéntico resultado (DOURADO, 1982, pp. 21-22).

Otras referencias aparecen en: DOURADO, 1994, p. 36; DOURADO, 2000, p. 65; DOURADO, 2009, pp. 37, 46, 60.

Fernão Lopes: Cronista portugués del que son inciertas las informaciones al respecto de su origen. Se cita como uno de los autores de la obra *História trágico-marítima* (DOURADO, 2009, p. 57).

Feuillet, (Octave): Dramaturgo y novelista francés del que se refieren sus personajes “pobres” como parangón en el interior de la novela douradiana. (DOURADO, 2001, p. 115).

Flaubert, (Gustave): Escritor francés cuya experiencia y observación no dejaba pie a la imaginación. Con un altísimo grado de exigencia, sobre todo en la intención de mantener su voz autoral fuera del texto, no publicaba cualquier obra que no estuviera revisada y depurada a su gusto, es lo que sucede con *La tentation de Saint Antoine*, reescrita en tres ocasiones. Su gran novela *Madame Bovary* (1857), representa la frustración del siglo XIX y se erige como una crítica a la burguesía. Esta obra le acarreó más de un dolor de cabeza, sobre todo por parte de la crítica más moralista, dado el tratamiento que le da en el interior de la misma al adulterio. Su última obra publicada en vida sería *La educación sentimental* (1869), que relata la generación de 1848 (DOURADO, 1973, p. 19). La novela póstuma e inacabada *Bouvard y Pécouchet* mantiene un diálogo con el *Quijote* de Cervantes, como así se comenta: “O seu Quixote (os duplos Bouvard et Pecouchet) só floresce em plena maturidade. Os dois imbecis criados por uma cabeça de gênio, sempre oportunos, são frutos de decantado desespero” (DOURADO, 1982, p. 111).

Otras referencias aparecen en: DOURADO, 1973, pp. 22, 58-59 *passim*, 61, 65 *passsim*; DOURADO, 1982, pp. 54, 57-62 *passim*, 80-81 (Donde se asegura que: “depois de Flaubert a prosa de ficção passou para o domínio da poética”), 100 *passim*, 111 *passim*; DOURADO, 1985, p. 88 *passim*; DOURADO, 1989, pp. 22 (Al explicar la idea de que: “[Q]uem concebe um bom plano já tem praticamente o livro pronto, o resto é questão de disciplina”), 192; DOURADO,

1994, pp. 114-115 *passim*, 116 *passim*; DOURADO, 2009, pp. 18 (Aparece también recomendado por Godofredo Rangel, como una de las lecturas más destacables en lengua francesa para la formación de un escritor), 74.

Forster, (Edward Morgan): La novela de este escritor inglés titulada *Aspects of the novel* (1927) es referida en la poética douradiana como un pequeño gran tratado de arte (DOURADO, 1973. p. 21). Una de las aportaciones más importantes de este manual, que es de gran utilidad para el auxilio en la interpretación de la novela, es la propuesta de dividir a los personajes literarios en redondos (aquellos que evolucionan en el transcurso de la trama) y planos (que se mantienen igual de principio a fin).

Otras referencias aparecen en: DOURADO, 1989, p. 196 (Se cita su obra *Aspects of the novel*).

Francisco Manuel de Melo: En *O meu mestre imaginário* se cuenta, a propósito del poeta español Quevedo, que no hubo nadie comparable a su espíritu en las tierras vecinas, se refiere a Portugal, excepto el caso de Don Francisco Manuel, que tenía al poeta español como modelo. La obra de este portugués intitulada, *Apólogos dialogais*, se señala aquí como poseedora de algún parecido “razonable”, sobre todo en relación al estilo satírico, con la obra de Quevedo titulada *Las zahúrdas de Plutón*, pero salvando unas pequeñas diferencias que teñirían la obra del lusitano con una calma comedida a la par que sentimental (DOURADO, 1982, p. 92).

Otras referencias aparecen en: DOURADO, 2001, p. 150 (Se menciona el tipo de lenguaje que emplea este autor: “Tinha uma linguagem bastante arrevezada e cultivava a arte da mentira”); DOURADO, 1989, p. 118.

Frank Lloyd Wright: En *Breve manual de estilo e romance* cita el caso de este arquitecto norteamericano que hizo una valoración positiva en un ejercicio comparativo sobre la superioridad de la civilización griega para inventar (DOURADO, 2009, p. 10).

Franklin de Oliveira: Crítico literario brasileño que se manifestó en desacuerdo con la idea de Fausto Cunha que vinculaba *Ópera dos mortos* con el tipo de elaboración que realizaba Guimarães Rosa (DOURADO, 1973, p. 52).

Frazer, (James George): Antropólogo escocés, autor de la obra *The golden bough* (*La rama de oro*, 1890), de la que Dourado extraerá la ley de la similitud y del contacto (o contagio), es decir, cuando se acaba con la imagen de una persona como consecuencia se acaba destruyendo a esa persona (1976b, pp. 138-139).

Otras referencias aparecen en: DOURADO, 1982, p. 106.

Frei Luís de Sousa (pseudónimo de Manuel de Sousa Coutinho): Hidalgo que se dedicó más a las Letras que a las Armas, es detenido en Cerdeña junto a su hermano, acabando preso en Argel donde habría conocido a Cervantes. Una vez liberado, se marcha a Valencia buscando ampliar su formación y, años más tarde, decide regresar a su Portugal natal. Se refiere

como otro de los autores de la obra *História trágico-marítima* (DOURADO, 2009, p. 57).

Freud, (Sigmund): Médico neurólogo de origen austríaco que es conocido por ser el fundador del psicoanálisis. En la novela *Confissões de Narciso* se produce un intento de “renovación”, por parte del protagonista Dr. Tomás, de la teoría sthendhaliana presente en *De l’amour* a través de la lectura de Freud: “Que audácia a minha: tentar inovar o *De l’amour*! Apesar de ter abandonado o dr. Euclides Marcondes, mesmo com o auxílio de Freud, que eu agora lia, era puro atrevimento” (DOURADO, 2001, p. 84). Y se sucede, a continuación, un descubrimiento mayor que balancea a Tomás entre el Freud teórico y el literario, como él ya lo ve a través de su personal interpretación. Aquí se manifiestan los rasgos de un personaje crítico: “[M]aravilhoso prosador que era Freud, principalmente no seu *Interpretação dos sonhos* (de repente, passei a achar que Freud era apenas um grande literato, de imaginação poderosa)” (DOURADO, 2001, p. 84).

Otras referencias aparecen en: DOURADO, 1976b, p. 101; DOURADO, 1982, pp. 46, 80 (Si Freud hubiera leído la historia de Flaubert y no la tragedia de Sófocles, se cree que otro tono habría tenido la teoría del psicoanálisis), 105-107 *passim*, 116-117; DOURADO, 1989, pp. 160, 204 *passim*; DOURADO, 2001, pp. 34-35 *passim*, 70, 102; DOURADO, 2009, pp. 25, (Se reflexiona sobre el peso que ha adquirido el término “inconsciente” a raíz de las teorías freudianas), 28.

Frida S. Weissman: Escritora que compone la novela titulada *Du monologue intérieur a la sous-conversation*, en la que aborda cuestiones, entre

otras, sobre la idea errónea que tienen los norteamericanos a respecto de que el monólogo interior es el género y que el *stream-of-consciousness* forma parte de él y que trata también la noción de “sub-conversación” en la novelística moderna. (DOURADO, 1982, pp. 94-98).

G

Gertrude Stein: Esta escritora y poeta estadounidense se destaca en *Uma poética de romance* por el análisis que realiza de la obra de Forster en una conferencia titulada *The Gradual Making of the Making of Americans*¹³⁹ [sic] (DOURADO, 1973, p. 21). También en el año 1992 Dourado profiere una conferencia en la Universidade Federal de Minas Gerais y vuelve a hablar sobre ella cuando reflexiona sobre la idea de para quién escribe en verdad un autor (SOUZA, 1996, p. 40).

Otras referencias aparecen en: DOURADO, 1989, p. 216.

Gilberto Freire (o Gilberto de Melo Freyre): Sociólogo y ensayista brasileño, autor de *Casa grande & senzala* que está calificada como una obra representativa de la formación de la sociedad patriarcal brasileña (DOURADO, 2000, p. 171 *passim*).

¹³⁹ *The Making of Americans* (1906-1908, pero publicado en 1925). Trad. *Ser americanos*, J C Clementine, 2005.

Godofredo Rangel: En *Breve manual de estilo e romance* se lo refiere como un gran novelista y maestro, pariente de su otro maestro, el imaginario Erasmo Rangel, y que ha caído en el olvido (DOURADO, 2009, p. 9). A continuación, entre las páginas 17 a 20 de este manual, desvela las enseñanzas que su maestro le ha dejado y, en este mismo volumen aún, le dedica un apéndice titulado: “O meu mestre Rangel”, donde se relatan con brevedad los primeros pasos dados por Autran Dourado y la historia de camaradería que existía entre ambos.

Otras referencias aparecen en: DOURADO, 2009, pp. 50 *passim*, 54, 62, (Anexo que constituye todo un homenaje, un acto de reconocimiento y agradecimiento al maestro, 65-75 *passim*).

Goethe, (Johann Wolfgang von): Poeta de origen alemán de tradición filosófica y autocrítica, y al que se le (re)conoce como un destacado fundador del romanticismo (DOURADO, 1973, p. 22).

En *Confissões de Narciso*, la conversación entre el Tío Clementino y Tomás refiere el contenido de la que se convirtió en la novela más famosa de este escritor alemán, en la que el protagonista acaba suicidándose, cumpliendo con la función de una crónica anunciada, como al final lo harán también, primero el tío Clementino y después Tomás:

Tomás, eu estive pensando em lhe emprestar um belo livro, mas tenho medo, disse ele. Que livro? disse eu. Medo de quê? O *Werther*¹⁴⁰, de

¹⁴⁰ Obra publicada bajo el título extenso de *Las desventuras del joven Werther (Die Leiden des jungen Werther)* en 1774, pero que acabó siendo conocida como el “Werther”. La novela tuvo tanto éxito que provocó una avalancha de suicidios en jóvenes, identificados con el joven abogado. El personaje douradiano, Tomás, que también es abogado está viviendo asimismo un desengaño amoroso, es posible que el tío Clementino piense que eso lo arrastre a asociar su vida con la de Werther y eso concluya en un suicidio, de ahí que le cambie su lectura por la

Goethe, disse ele. É a história da paixão de um jovem. Me empresta, estou carecendo, disse eu. O senhor acha que não tenho capacidade para entender Goethe? Não é isso, amanhã eu trago o livro, disse ele. No dia seguinte, em vez do livro de Goethe, ele me trouxe outro –*Marília de Dirceu*, de Tomás Antônio Gonzaga. Como eu estranhasse (Mas é um livro de versos!), tio Clementino disse estive pensando melhor, poesia é que é bom para o seu estado. (DOURADO, 2001, pp. 21-22)

Otras referencias aparecen en: DOURADO, 1982, pp. 103 (Se le atribuyen a este autor adjetivos como escritor “astuto y sibilino”), 108-110, 119; DOURADO, 1989, pp. 100, 241 *passim*; DOURADO, 2000, p. 13; DOURADO, 2001, pp. 11, 12, 22-23 *passim*, 72-74 *passim*, 58, 99-100; DOURADO, 2009, p. 29.

Góngora y Argote, (Luis de): Poeta español que perteneció al conocido Siglo de Oro. Su obra se compone de poemas fundamentalmente, si no se incluyen sus epistolarios, que circulaban en la época de mano en mano, sin imprimir. A sus inicios de un estilo ligero y satírico, presente en sus primeras composiciones, se irá aunando otro más culto y elegante. Finalmente, con *Las Soledades* y la *Fábula de Polifemo y Galatea* alcanza el grado máximo de dificultad rompiendo las fronteras entre lo épico, lírico y satírico, añadiendo a esto su marca gongorina personal (el “culteranismo”), es decir, metáforas recargadas al extremo y una arquitectura lingüística de gran dificultad dado el empleo de hipérboles, hiperbatones, aliteraciones musicales y léxico rebuscado con referencias mitológicas grecolatinas riquísimas.

En *O meu mestre imaginário* se cita a este poeta, que lo compara con Quevedo: “Só o Gongora de *Las Soledades* se aproxima da grande paixão que

poesía. Afirma Autran Dourado: “[S]ó sabemos uma ou duas funções da poesia no mundo grego. Sabe-se do uso pedagógico (paidéia), p. ex... É pouco”. (DOURADO, 1982, p. 38)

tenho pelo autor de *La Vida del Buscon*. Ambos barrocos riquísimos, espanhóis até a medula, frutos do Concílio de Trento,...” (DOURADO, 1982, p. 90). (Cfr. Quevedo).

Graciliano Ramos: Se indica como uno de los primeros escritores brasileños que, con su novela *Vidas secas*, emplea la técnica del “romance desmontable” (DOURADO, 1973, p. 38).

Otras referencias aparecen en: DOURADO, 1973, pp. 41-42 (Reflexiones sobre la composición de *Vidas secas*).

Gramsci, (Antonio): Intelectual italiano que escribió bajo la influencia de Croce. De entre su producción escrita, se destacan obras como *Cuadernos de la cárcel*, libro revisionista del ideario marxista para adaptarlo a su país. (DOURADO, 1976b, p. 171).

Guimarães Rosa, (João): Novelista y cuentista brasileño, dedicado también a la carrera diplomática, se hizo conocido por la publicación de varias obras, entre las que se destacaron la antología de cuentos *Saragana* (1946) y su novela *Grande sertão: veredas* (1956). Dado su peculiar estilo, se puede afirmar que gracias a él se renovó la lengua portuguesa a través de los neologismos que llegó a crear, la recuperación de términos obsoletos y la inclusión de terminología en lengua extranjera, además de desplegar unas relaciones novedosas para las construcciones sintácticas (DOURADO, 1973, p. 17).

Otras referencias aparecen en: DOURADO, 1973, pp. 51-53 *passim*, 55, 83-85 *passim*; DOURADO, 1982, pp. 58, 96; DOURADO, 2009, pp. 42, 46-49 *passim*.

Gogol, (Nicolái Vasílievich): Este escritor perteneciente a Ucrania, pero que compuso toda su obra en ruso, publicó obras de teatro, relatos y novelas que constituyen la representación de un *corpus* que le han hecho ser el gran embajador de la literatura realista rusa del siglo XIX. Su novela más conocida y presente en la literatura universal, *Las almas muertas* (1842), está relacionada directamente con el *Quijote* de Cervantes por presentar una estructura similar a la del escritor español y estar salpicada de proverbios rusos, además de ser considerada como la novela rusa moderna. Gogol también publicaría, en ese mismo año, el cuento titulado “El capote”, sobre un funcionario que sufre la injusticia social. El poeta ruso Alexandr Pushkin fue amigo íntimo y el mayor crítico de toda su obra. También aparece recomendado por Godofredo Rangel como lectura de formación de origen ruso (DOURADO, 2009, p. 18).

Otras referencias aparecen en: DOURADO, 2009, p. 35.

H

H. Uyttersprost: La propuesta interpretativa de este crítico flamenco es, según Dourado, de las más interesantes que existen sobre la novela *El proceso* de Kafka (DOURADO, 1973, pp. 58-59).

Harriet Beecher Stowe: Escritora estadounidense que publicó en 1852 la archiconocida novela *La cabaña del tío Tom* (*Cabana do Pai Tomás*), donde se narra la problemática de la esclavitud (DOURADO, 1995b, p. 35).

Hatzfeld, (Helmut Anthony): Filólogo, hispanista y cervantista alemán, que se ha dedicado también a la enseñanza universitaria. Su obra más destacada, publicada originalmente en alemán, se titula *El Quijote como obra de arte del lenguaje* (1949), pero hay que dejar constancia de que ha tenido una extensa bibliografía publicada, fruto de sus trabajos de investigación. Hatzfeld demostró la estructura abierta del Barroco, gracias a la cual fue posible la construcción de dos “Quijotes” (DOURADO, 1973, pp. 26-27).

Otras referencias aparecen en: DOURADO, 1973, p. 53.

Hawthorne, (Nathaniel): Novelista estadounidense que se hizo más conocido por sus cuentos breves, pero también publicó cuatro novelas, entre las que se destaca *La letra escarlata* (1850). Mantuvo amistad con Melville que le dedicó su obra magna *Moby Dick*. Lo cita Dourado debido a los análisis críticos que Edgar Allan Poe realiza de la obra de este escritor (DOURADO, 1973, p. 21).

Otras referencias aparecen en: DOURADO, 1973, p. 63; DOURADO, 2009, pp. 18 (Esta constituye otra lectura de las recomendadas por Godofredo Rangel para la formación inicial de un escritor), 43, 63-64.

Hegel, (Georg Wilhelm Friedrich): Filósofo alemán cuya concepción del idealismo la califica él mismo como “absoluto” puesto que los sistemas anteriores no dan respuesta a las “contradicciones”. En el universo filosófico, con la llegada de Hegel, se produce una ruptura con la aportación que realiza al superar la concepción de “contradicción” en forma de oposiciones: bien-mal, singular-universal,... y así sucesivamente. Hegel construye entonces su

dialéctica tomando como base a Heráclito y a Platón, pero considerando el todo como algo dinámico. (DOURADO, 1976b, p. 107).

Heidegger, (Martin): Filósofo alemán bastante polémico y controvertido, que estuvo bajo la batuta de Husserl (DOURADO, 1982, p. 53). Su producción suele aparecer dividida en dos partes, aunque sus ideas aparecen establecidas en la obra incompleta, *Ser y tiempo*, que condensa la gran parte de sus ideas.

Otras referencias aparecen en: DOURADO, 1982, p. 116.

Hélio Pólvora: Crítico y cuentista brasileño (DOURADO, 1973, p. 47 *passim*).

Henry James: Escritor y crítico literario estadounidense que destacó por el empleo en su narrativa de una perspectiva que parte del análisis psicológico de los personajes, pero desde el interior de los mismos. Se destacan los prólogos escritos por este autor a sus propias obras como originadores, entre otros, de la obra *Aspects of the novel* de Forster (DOURADO, 1973, p. 21).

Otras referencias aparecen en: DOURADO, 1973, p. 34; DOURADO, 1976b, p. 105 *passim*; DOURADO, 1989, p. 228; DOURADO, 2009, p. 18 (Se refiere este autor como otra de las lecturas recomendadas por Godofredo Rangel para la formación inicial como escritor).

Heráclito (o Heráclito de Éfeso): Filósofo griego presocrático, apodado “el Oscuro” por su estilo enigmático, y del que se sabe muy poco. La mayor parte de la obra que se mantiene posee formato de aforismos y ha llegado a

través de otros autores, un caso de transmisión de textos parecido al de Parménides. (DOURADO, 1982, p. 42).

Otras referencias aparecen en: DOURADO, 1973, pp. 54, 116; DOURADO, 1982, p. 76 *passim* (Se cuestiona si la frase: “En la circunferencia de un círculo el principio y el fin se confunden” pertenece a Heráclito o a Dédalus); DOURADO, 1989, p. 4.

Herbert Weir e Smiths (o Smyth): Este profesor erudito de Literatura griega, perteneciente a la Universidad de Harvard, va más allá de la teoría propuesta por Bowra y contestada por Yorke, afirmando que es *Las Suplicantes* la tragedia griega más antigua (DOURADO, 1982, pp. 47-48).

Hermann Broch: Novelista, dramaturgo y filósofo austríaco de origen judío, que se destacó según las notas douradianas, por su lucidez y peso cultural sobre todo con su novela publicada en 1945, *Anotações sobre “A morte de Virgílio”*¹⁴¹ (DOURADO, 1973, p. 22). Previamente, se reproduce una cita textual en el prólogo, de uno de sus ensayos titulado, *James Joyce e o tempo presente* (DOURADO, 1973, p. 12).

Otras referencias aparecen en: DOURADO, 1973, p. 81; DOURADO, 1976b, p. 153.

Hesíodo: Poeta griego cuya producción literaria, junto con la de Homero, constituye el *corpus* más antiguo de todos los escritores clásicos, y que se dedicó a conservar en su obra el universo mítico griego, además de la genealogía de los dioses, y cuyos resultados aparecen en su *Teogonía*. “A

¹⁴¹ *Der Tod des Vergil*. Traducido al español como: *La muerte de Virgilio*, Alianza, 2007.

poesia, ao contrário da história e do racionalismo, não destrói o mito” (DOURADO, 1982, p. 37).

Otras referencias aparecen en: DOURADO, 1976b, p. 100; DOURADO, 1982, p. 56 *passim*.

Hesse, Herman (o Hermann): Escritor alemán que ganó el premio Nobel de Literatura en 1946. A veces utilizaba el pseudónimo de “Emil Sinclair”. La obra que lo consagra es una novela de formación titulada *Peter Camenzind* (1904). Tras su viaje a la India publica *Siddharta* (1922) que fue un icono para los primeros hippies, pero es ya en su etapa de madurez que aparece la novela a la que hará mención Autran Dourado en su poética. Refiere a su *Lobo da estepe* (DOURADO, 1989, p. 104) [*El lobo estepario*, 1927].

Hieronymus Bosch: La referencia de este autor aparece en *O meu mestre imaginário*, cuando se compara la obra de Quevedo, *Los Sueños*, con la de Bosch, “em que o riso e a sátira se misturam a um surrealismo catastrófico” (DOURADO, 1982, p. 90 *passim*).

Hipócrides: Hijo de Tisandro, fue catalogado como un poeta griego menor, además de ser considerado gramático por error. El nombre de este exégeta aparece citado en una antología titulada *Biblioteca de Hipócrides* (II a. C.), que pretendía recoger las tradiciones legendarias. Compilación, tal vez algo atrevida, y es posible que de ahí surja el empeño, por parte de su autor/es, de dejar ese halo de misterio (DOURADO, 1982, p. 36).

Hölderlin, (Johann Christian Friedrich): Dramaturgo, novelista y poeta lírico alemán cuyo acercamiento a Platón y a la cultura helénica, sobre todo a

los mitos, transformó sus ideales dogmáticos. Sus obras influyeron en la llamada “Generación del 27” (España). Su pasión por la mitología le permitió realizar una versión de gran ingenio del clásico de Sófocles, *Antígona* (DOURADO, 1982, p. 115).

Otras referencias aparecen en: DOURADO, 1989, p. 178.

Homero: Al poeta griego que escribió *La Ilíada* y *La Odisea* se le dedican las primeras páginas de la obra *O meu mestre imaginário*, invitando a la reflexión sobre la autoría y la identificación social con los hechos narrados: “Assim como a memória guarda a lembrança (forma) e com ela busca e fabrica as coisas segundo a idéia, os povos costumam criar à sua imagem e semelhança a figura do seu deus, do seu poeta” (DOURADO, 1982, p. 18). Y siguiendo la tesis de Vico, con influencia platoniana, y en el estilo reiterativo propio douradiano: “Toda a Grécia se buscava nele, ‘como toda a matéria busca a forma’ (...). Homero foi uma maneira bem achada da Grécia buscar nele sua própria imagem. Esse é outro pensamento platônico” (DOURADO, 1982, pp. 17-18). La concepción más simple en el objetivo de Homero, al escribir la *Ilíada*, no era la de ser precursor de la obra *Biblioteca de Hipócrides* (siglo II a. C.) y sí la de “cantar” (DOURADO, 1982, p. 37 *passim*).

Otras referencias aparecen en: DOURADO, 1973, p. 81; DOURADO, 1976b, p. 100; DOURADO, 1982, pp. 56, 61, 63, 110; DOURADO, 1992, p. 162; DOURADO, 2009, p. 54.

Horacio: Poeta latino cuya producción se divide en cuatro grandes bloques por géneros: Sátiras, Épodos, Odas y Epístolas. En este último género

se incluye su célebre *Arte Poética*. Con esta, tan presente en la producción douradiana y en sus reflexiones, sobre todo, por medio del tópico “Ut pictura poiesis”, Horacio aparece citado como uno de los referentes del autor brasileño por incluir su arte poética en el interior de sus creaciones literarias, aunque este es considerado como el “maestro” de todos, al que otros vienen siguiendo sus pasos. En Brasil, se destaca el ejemplo de Manuel Bandeira¹⁴² y de José de Alencar (DOURADO, 1973, p. 15).

Otras referencias aparecen en: DOURADO, 1982, pp. 20, 64.

Hugo de Carvalho Ramos: El padre de Autran Dourado le regaló el libro titulado *Tropas e boiadas* cuando este decidió que estudiaría Derecho (DOURADO, 2009, p. 55).

J

Jacques Perret: Se cita su estudio sobre Virgilio, *L'Architecture des bucoliques* (DOURADO, 1973, p. 67).

Jaeger, (Werner): Historiador y filólogo alemán que por medio de sus obras *Aristóteles* (1923), *Paideia* (1934) y *La teología de los primeros filósofos griegos* (1948) estudia la Grecia clásica centrándose en investigaciones sobre filosofía y teología (DOURADO, 1973, p. 54).

¹⁴² Explica Dourado que es en su obra *Itinerário de Pasárgada* donde se ofrece una lección del quehacer poético.

Jaime Ovalle (o Jayme Ovalle): Poeta brasileño, que también se reveló como un gran conocedor de la música brasileña. (DOURADO, 2000, p. 9).

James Balmes (o Jaime Balmes): Filósofo español, que también cursó teología, y que se ha considerado como uno de los filósofos españoles más destacados del siglo XIX, sobre todo por su trabajo de modernización de la escolástica. No obstante, aparece calificado como “insignificante” (DOURADO, 1976b, p. 107).

Jaspers: Autor de origen alemán que es referido en *O meu mestre imaginário* como continuador del “absurdo”, del “caos” y de las “fuerzas del inconsciente”, que rebautiza Dourado en un todo denominado como “contra razón” y que desembocará en lo que finalmente fue la locura del nazismo (DOURADO, 1982, p. 28). Jaspers, en una de sus composiciones, se decanta por la “razón” en contra del absurdo y el irracionalismo, pero asimismo se posiciona contra Freud y Marx por considerarlos una amenaza (DOURADO, 1982, p. 29).

Jean Hardy: Este crítico afirmaba que Sófocles no pudo representar sus tragedias en torno al año 490 a. C., puesto que tan solo sería un niño que contaría con cinco años. Se discute aquí esta polémica (DOURADO, 1982, p. 48).

Jean-Jacques Rousseau: Filósofo suizo del que se cita la lectura, en francés, de su novela titulada *Julie* por parte de uno de los personajes douradianos (Isaltina), lo que le conduce a la siguiente reflexión: “[A]prende

que uma bela obra de arte é uma das melhores coisas da vida” (DOURADO, 1985, p. 88).

Jean-Pierre Vernant: Filósofo, historiador y profesor francés que afirmaba, en su libro *Mythe et pensée chez les grecs* (1965), que para los poetas trágicos, en vez de cantar, era más importante realizar la crítica y organizar el cosmos (DOURADO, 1982, p. 56).

João Cabral (de Melo Neto): Dourado asegura que prácticamente toda la obra poética de este poeta brasileño constituye un *ars poética*, puesto que muestra: “Uma análise do seu próprio fazer literário, às vezes sob o disfarce de poemas sobre criadores: toureiros, bailarinas, pintores e outros artistas cujas obras aparentam com a dele” (1973, p. 15).

Otras referencias aparecen en: DOURADO, 1976b, p. 98; DOURADO, 2009, pp. 15 [Se cuenta que es este poeta uno de los que suele leer, alguna que otra vez el escritor minero], 37.

João de Barros: Historiador y escritor portugués. Se refiere como otro de los autores de la obra *História trágico-marítima* (DOURADO, 2009, p. 57).

João Ribeiro (o João Batista Ribeiro de Andrade Fernandes): Filólogo, crítico y periodista brasileño que formó parte de la Academia Brasileña de Letras (DOURADO, 1982, p. 60).

Joaquim Manuel de Macedo: En *Lucas Procópio* se cita la novela de este escritor brasileño, médico de formación, pero que no llegaría a ejercer dado el éxito de su primera obra *Moreninha* (1844), escrita en un mes durante

sus vacaciones, y se refiere como una de las “lecturas de infancia” del personaje de Isaltina, esposa de Lucas Procópio. (DOURADO, 1985, p. 87).

José de Alencar: Gracias a su obra *Como e Por que sou romancista* de 1893, está considerado como el primer escritor brasileño en revelar su arte poética. Autran Dourado lo considera su antecedente y su referente: “Alencar (...), foi sem dúvida o escritor mais generoso, consciente e ambicioso do nosso passado literário, em prosa de ficção” y que también se preocupó por el estado de la lengua brasileña (1973, p. 15).

Otras referencias aparecen en: DOURADO, 1973, pp. 17-18; DOURADO, 1985, p. 89 *passim* (Se refiere la novela *Iracema, a virgen dos lábios de mel* de 1865).

José Veríssimo: Escritor brasileño que publica seis volúmenes titulados *Estudos de Literatura Brasileira* (1901-1907), en donde reflexionará también sobre la recepción del *Quijote* en Brasil. Se relata en la poética douradiana las impresiones tras la lectura del cuento: “Voluntário da pátria”, incluido en la antología *Cenas da vida amazônica*, para ejemplificar el dramatismo de su narrativa (DOURADO, 2009, p. 62 *passim*).

Joyce, (James Augustine Aloysius): Escritor irlandés que tras tímidas publicaciones, conocería su consagración literaria con la llegada de la novela *Ulysses*, 1922, denominada como “novela experimental”, donde usa ya en todo su esplendor el flujo de conciencia, emplea escrituras que rememoran el estilo periodístico o teatral, amén del estilo del catecismo (también socrático), e incluso realiza un despliegue verbal que reflejan su gran dominio, para narrar

así veinticuatro horas de la vida de Leopold Bloom, personaje literario que no quiere regresar a su casa porque sabe, de antemano, que su mujer Molly Bloom está consumando su infidelidad. (DOURADO, 1973, p. 19). Se afirma que no hay nada que Joyce no haya experimentado o abordado en su *Ulises* por su personaje de ficción, Leopold Bloom, a través de sus monólogos interiores magistrales, el flujo de conciencia (DOURADO, 1982, p. 98).

Otras referencias aparecen en: DOURADO, 1973, pp. 52 *passim*, 65, 81 *passim*; DOURADO, 1982, pp. 71, 79 *passim*, 95-99 *passim* (Se nombra otro de los libros de Joyce, *Finnegan's wake* 1939, como una novela considerada cómica), 114 *passim*; DOURADO, 1989, p. 105.

Júlio Ribeiro (o Júlio César Ribeiro Vaughan): Gramático y escritor brasileño que, en 1881, publica la *Gramática portuguesa*. (DOURADO, 1995b, pp. 35-36).

Jung, (Carl Gustav): Este médico psiquiatra, colaborador en sus inicios de Freud, propuso una división binaria de los hombres en introvertidos y extrovertidos, una terminología científica que, la modernidad, incorporó a la cotidianeidad (DOURADO, 1982, p. 21). Además, Jung sostenía la concepción “moderna” de que el lenguaje simbólico es superior al objetivo y al metafórico (DOURADO, 1982, p 39).

Otras referencias aparecen en: DOURADO, 1976b, p. 101 *passim*; DOURADO, 1982, pp. 105 *passim*, 107 *passim*.

K

Kafka, (Franz): Las referencias douradianas a este escritor checo, de una singular originalidad creativa, giran en torno al empleo de “una falsa tercera persona”, pues el autor está siempre “omnisciente”, sobre todo, en sus obras *El proceso* y *La metamorfosis* escritas entre 1913 y 1915. (DOURADO, 1973, p. 28). A raíz de esta idea, Dourado realiza una argüición bastante profunda sobre el valor del verbo en la narrativa, lo cual supone el ejercicio de una escritura consciente: “Na mudança da pessoa ou do tempo do verbo, é espantoso como somos obrigados a ser bons artesãos; senão nos perdemos, e o recurso não funciona” (DOURADO, 1973, p. 29). Con este valor fundamental del verbo se desemboca en la práctica de la reescritura: “Quando mudava, por exemplo, a posição dos blocos, no meu jogo de dominó, tinha de reescrever e mudar interiormente” (DOURADO, 1973, p. 29).

Otras referencias aparecen en: DOURADO, 1973, pp. 33, 58-62 *passim*; DOURADO, 1982, p. 72; DOURADO, 1989, p. 228 *passim*; DOURADO, 2000, p. 5 (*Cfr.* cita introductoria).

Kant, (Immanuel): Filósofo de origen alemán cuya vida estuvo marcada por una existencia metódica. Su obra abarca con claridad dos períodos: el inicial, más dogmático según él mismo definió, marcado por las influencias de sus maestros (Wolff, Newton) y el de plenitud, donde su marca personal, tras el contacto con Hume, lo conduce a la creación de la *Crítica de la razón pura*

(1781) y, posteriormente, la *Crítica de la razón práctica* (1788), que trató de unificar en la intitulada *Crítica del juicio* (1790) (DOURADO, 1973, p. 22).

Otras referencias aparecen en: DOURADO, 1982, p. 59; DOURADO, 1992, pp. 114-115; DOURADO, 2009, p. 61.

L

Lacan, (Jacques): Psiquiatra y filósofo francés, representante del estructuralismo francés contemporáneo, se dedicó a revisar las teorías de Freud hasta elaborar un pensamiento propio que no ha estado exento de polémica y mucha complejidad a la hora de ser interpretado (DOURADO, 1976b, p. 101).

Otras referencias aparecen en: DOURADO, 1982, p. 106.

Latino Coelho, (José Maria): Político y escritor portugués que, invitado a escribir el prólogo a la obra *La Iberia*, plasmó sus ideas sobre la unión pacífica entre España y Portugal. Este escritor es citado con motivo de que fueron los árabes los que descubrieron la *Poética*, puesto que la Escolástica tan solo conocía la *Retórica*, hecho que fue comentado por Latino Coelho irónicamente como que a Aristóteles le colocaron “el hábito” (cristianizándolo). (DOURADO, 1982, p. 54).

Leituras Manuscritas: Se trata de un tipo de manuales que eran utilizados específicamente para la enseñanza infantil. Existen algunos estudios que han reflexionado sobre esta tipología, en Brasil un estudio que recoge la progresión de estos¹⁴³. En la poética douradiana se citan las *Leituras manuscritas* (1910) de Tomás (o Thomas) Galhardo, que agrupa diversos modelos de caligrafía (DOURADO, 1995b, p. 35).

Otras referencias aparecen en: DOURADO, 2001, p. 10.

Lewis Carroll: Se nombra la novela *Alicia en el país de los espejos*, que el maestro imaginario, creado por Dourado en su novela, leía de adulto. La otra novela del escritor inglés, *Alicia en el país de las maravillas*, le seduce por la filosofía que afirma que se puede extraer, a la manera de Wittgenstein, epigramático y paradójico, puesto que considera a Carroll como un “matemático” de la lengua (DOURADO, 1982, pp. 12-13).

Otras referencias aparecen en: DOURADO, 1973, pp. 52-53.

Lima Barreto, (Afonso Henriques de): Escritor y periodista brasileño, autor de varias obras, entre las que se destaca el título de *Triste fim de Policarpo Quaresma* (1915), novela que ha sido ampliamente relacionada por la crítica brasileña con el *Quijote* de Cervantes. Citado en *Uma poética de romance* como un escritor “marco” (junto con José de Alencar, Machado de Assis, Mário de Andrade o Guimarães Rosa) de la prosa de ficción que empleó la lengua portuguesa con la variante brasileña (DOURADO, 1973, p. 17).

¹⁴³ Para mayores informaciones, consúltase el artículo digital de BATISTA, Antônio Augusto Gomes, “Um gênero de manual escolar: os paleógrafos ou livros de leitura manuscrita”.

Lloyd-Jones: Este profesor presenta una visión algo más radical sobre la tragedia griega en su libro *Zeus in Aeschilus* al explicar que el problema principal de Eurípides era con los dioses y no con los “cristianos occidentales” (DOURADO, 1982, p. 50).

Longino (o Pseudo-Longino): Retórico y filósofo griego de nombre y origen medio incierto (se cree que vivió entre los siglos III-I a. C.), al que se le atribuye el tratado *De lo sublime*, donde se aborda el concepto de “belleza”, sobre todo relacionado con la Literatura. (DOURADO, 1982, p. 41)

M

M. de La Palisse (o Monsieur de La Palisse): Se trata, en realidad, de un noble llamado Jacques II de Chabannes, conocido también como Jacques de la Palice, fue un noble militar francés. Murió en una batalla italiana, tras lo cual sus soldados escribieron una canción relatando su valentía. Este noble se hizo conocido no por esto, y sí por una anécdota que lo relaciona con “la verdad de Perogrullo” (una obviedad).

Machado de Assis, (Joaquim Maria): Este escritor brasileño está considerado como uno de los grandes narradores del siglo XIX, eso sin menospreciar su labor tan importante como crítico literario. Se citan diversas de

sus obras “O instituto de nacionalidade”¹⁴⁴, *Dom Casmurro* (1899) y *Memorial de Aires* (1908) en esta obra se autorretrató Machado, aunque como cuenta el maestro imaginario douradiano, en el fondo: “Todo autor quando fala dos outros é de si que está falando, justificando-se”. En el *Memorial de Aires* (1908) se autorretrataría Machado (DOURADO, 1982, p. 99).

Machado de Assis es presentado como el escritor más destacado, y sin parangón, del siglo XIX. Así, para cualquier autor joven brasileño resulta paradójicamente fácil y difícil escribir, sabiendo que está acompañado por grandes autores previos (DOURADO, 1973, pp. 16-17).

En la novela *Gaiola aberta: Tempos de JK e Schmidt*, surge una crítica hacia la falta de una edición cuidada del gran novelista brasileño. Curioso que se citen a los grandes escritores de la literatura universal, Cervantes y Dante:

Eu sempre achei uma coisa incrível que o Brasil não tivesse um texto correto do seu escritor nacional, quando nada uma edição crítica. Como a Espanha tem de **Cervantes**, como a Itália de **Dante**. (...) Quando se levantava na imprensa o assunto, apontando-se os seus erros e as imperfeições de seus textos, lá vinha ela com pareceres caríssimos de juristas de aluguel, provando que **Machado de Assis** era monopólio dela. (DOURADO, 2000, p. 144. Marcas mías)

En *Confissões de Narciso* (DOURADO, 2001, p. 133) se cita la obra titulada *Quincas Borba* (1891), que mantiene un estrecho nexo con la novela de Cervantes, como la crítica brasileña ha apuntado y destacado en repetidas

¹⁴⁴ El instituto de la nacionalidad, se debe entender como el vínculo entre el Estado soberano y el individuo, por lo cual este es un miembro de la dimensión personal del Estado. El Instituto de la nacionalidad encuentra referencias en el orden jurídico internacional, que inspira a la conformación de la nacionalidad en Brasil.

ocasiones y en diversos estudios, y que vinculan por medio de variadas técnicas narrativas al escritor brasileño con el estilo cervantino.

En el *Breve manual de estilo e romance* comenta Dourado que se dedicó durante mucho tiempo a contar todas las metáforas usadas por Machado y que no pasaban de cincuenta, resumiendo así su idea personal de que: “Você precisa viver muito, cheirar muito, ouvir muito, ver e apalpar muito, ouvir o batimento de seu coração, para fazer uma bela e contundente metáfora (...). Na metáfora um dos termos altera o outro, eles se alteram mutuamente” (2009, p. 8). También se cita como lectura recomendada y que se debe repetir por Godofredo Rangel para la formación inicial de Dourado, como escritor, pero que no se busque el imitarlo en los arcaísmos, que son la marca de su estilo (2009, p. 18).

Otras referencias aparecen en: DOURADO, 1973, p. 83; DOURADO, 1982, pp. 58 (Se indica que bebió de las aguas de Flaubert), 65 (Relata el drama del escritor brasileño, que escondía tras una “máscara mortuoria” la figura de un negro, idea que recuerda mucho el final de *Lucas Procópio*) 102-104 *passim* (Describe la práctica del juego con los nombres propios y su etimología), 109; DOURADO, 1992, p. 32; DOURADO, 2000, pp. 144-145; DOURADO, 2001, pp. 25, 39, 43, 129, 133, 150; DOURADO, 2009, pp. 33, 36-37 *passim*, 41, 46, 49, 50, 62.

Mallarmé, (Stéphane): Poeta francés cuya dificultad interpretativa lo catapultó hasta la cima de una nueva generación en ciernes: los simbolistas. Participó de numerosas tertulias literarias, entre cuyos seguidores estaban los jóvenes Paul Valéry o André Gide. Se destacaron tópicos como “la ausencia” y

“la nada” recurrentes en su lírica, no obstante el hermetismo del poeta francés dificulta su lectura. Este poeta, además de estar influenciado por Poe, es de los que ha dado a conocer su *ars poética* posteriormente a su obra (DOURADO, 1973, p. 21).

Otras referencias aparecen en: DOURADO, 1973, p. 73; DOURADO, 1976b, pp. 102 *passim*, 106; DOURADO, 1982, pp. 63, 95, 112.

Manuel Antônio de Almeida: Escritor brasileño que tuvo una infancia y adolescencia marcadas por la pobreza. Se destaca el caso de su novela *Memórias de um sargento de milícias* (DOURADO, 2009, p. 50), que primero se empezó a publicar por entregas en el periódico “Correio Mercantil” (1852-53) y que se fundió en una novela en 1854. Al año siguiente, prosiguiendo esta labor, publica la segunda parte de las *Memórias de um sargento de milícias*.

Manuel Bandeira: Se refiere a este poeta brasileño como uno de los escritores que ofrece, más allá de sus versos, “não só uma lição do fazer poético como uma lição de vida dedicada à poesia” (DOURADO, 1973, p. 15).

Otras referencias aparecen en: DOURADO, 1989, pp. 182, 161; DOURADO, 2009, p. 37.

Manuel Bernardes, (Padre): Escritor y orador portugués que estudió Filosofía y Derecho. Se trata de un religioso que se cita como uno más de los autores de la obra *História trágico-marítima* (DOURADO, 2009, p. 57). Su estilo narrativo está cargado de sustantivación abstracta y adjetivación rica, con especial musicalidad, destacándose en esencia por su sencillez y claridad a la hora de exponer sus ideas.

Maquiavel(o), (Nicolás o Niccolò di Bernardo dei Machiavelli):

Escritor y filósofo político perteneciente al Renacimiento italiano. Maquiavelo se hizo conocido a través, fundamentalmente, de su obra que constituye un tratado de doctrina política y que lleva por título *El Príncipe* (1513).

Otras referencias aparecen en: DOURADO, 1976b, p. 105 *passim*; DOURADO, 2000, p. 21; DOURADO, 2001, pp. 19, 70.

Mário de Andrade (o Mário Raul de Moraes Andrade): Poeta y crítico brasileño, hermano de Oswald de Andrade, que fue uno de los principales animadores para la Semana del Arte Moderno de São Paulo en 1922. En su obra de ficción ofrece su *ars poética*, pero con una marcada característica satírica, sobre todo en el interior de su famosa novela *Macunaíma*, en el capítulo titulado “Carta Prás Icamíabas”, donde sutilmente critica un modo de escribir que él no emplea. Asimismo, este análisis es tan sutil como breve: “[D]iscutiu muito menos do que seria de desejar a sua obra de ficção, o seu fazer novelístico, ficou se gastando na triste e honrosa função, (...) de preceptor de jovens escritores” (DOURADO, 1973, pp. 17-18). También se menciona su antología *Paulicéia desvairada*, 1922, considerada como la primera obra del movimiento modernista brasileño en ciernes (DOURADO, 2001, p. 143).

En *Breve manual de estilo e romance* refiere el caso de Andrade como el de un escritor que poseía un lenguaje propio, pero aconseja Dourado que no ha de ser imitado; comenta que para escribir bien tan solo se ha de ser uno mismo (2009, p. 11).

Otras referencias aparecen en: DOURADO, 1973, pp. 52, 85; DOURADO, 1989, pp. 180, 191 *passim*; DOURADO, 2009, pp. 37, 49, 52.

Marx, (Karl): Pensador y activista alemán cuyas ideas están influenciadas, desde sus inicios, por la dialéctica hegeliana, idealismo que Marx transforma en materialismo. (DOURADO, 1989, pp. 199-200).

Otras referencias aparecen en: DOURADO, 2001, p. 70.

Mateo Alemán: Escritor español descendiente de judíos conversos y que estuvo encarcelado en la misma prisión que Cervantes (se estima que, incluso, en las mismas fechas que este). La obra por la cual es recordado Alemán es el *Guzmán de Alfarache* (1599), cuyo texto es digno sucesor del *Lazarillo de Tormes*, aunque se sabe que esta publicación no le reportó los rendimientos económicos esperados. Alemán está considerado, junto a Cervantes y Quevedo, como heredero y continuador de la novela picaresca (DOURADO, 1973, p. 16).

Max Brod: Crítico checoslovaco que fue conocido, sobre todo, por la amistad que entabló con Kafka cuando ambos eran estudiantes universitarios y que tras la muerte de este, publicó sus composiciones inéditas y llegó a ofrecer una alternativa de lectura a la obra *Los procesos* (DOURADO, 1973, p. 58).

Otras referencias aparecen en: DOURADO, 1973, p. 60.

Melville, (Herman): Novelista estadounidense, considerado como la cima del romanticismo norteamericano, es más conocido hoy en día por ser el autor de la famosa novela *Moby Dick* (1850) que, *a priori*, fue rechazada por la

crítica. Este es un ejemplo de un autor que escribió en una lengua literaria que, según Dourado, ya estaba “trabajada” por y para la ficción, es decir, con la existencia de un bagaje literario, en contraposición de lo que sucede con los brasileños, en concreto, con Alencar. (1973, p. 17).

Otras referencias aparecen en: DOURADO, 1973, p. 72 *passim*.

Montaigne, (Michel Eyquem de): Escritor y ensayista francés del siglo XVI, de formación fundamental latina, y cuyas lecturas de Plutarco y Séneca son combinadas con la redacción de su obra *Ensayos*, que se publicará en 1580, en diez volúmenes. Esta obra la revisa y la reeditará en diversas ocasiones hasta su muerte. El “maestro imaginario” douradiano confiesa que le gusta leer al autor francés, aunque sin seguir un orden establecido de principio a fin. (DOURADO, 1982, pp. 41-42).

Otras referencias aparecen en: DOURADO, 2001, pp. 31, 42, 150.

Murilo Mendes: Poeta brasileño que forma parte de la denominada “Segunda Generación Modernista”. En la poética douradiana se refiere su poesía (DOURADO, 1989, p. 201 *passim*).

Otras referencias aparecen en: DOURADO, 2009, p. 37.

Musil, (Robert): Escritor austríaco, importante novelista del siglo XX en lengua alemana y cuya novela *Um homem sem qualidades*, aparece calificada como una obra mayor, equiparable apenas con las dos publicaciones más importantes de Joyce (DOURADO, 1982, p. 79).

N

Nathalie Sarraute: Escritora establecida en Francia, aunque de origen ruso. Su participación en el grupo de escritores conocidos como “disidentes”, la hizo más conocida. Además de publicar textos experimentales, también cultivó géneros como la novela y el teatro. Sarraute afirmaba que no podía existir monólogo interior a no ser en primera persona, idea que formaba parte de las teorías de los escritores del *nouveau-roman*. (DOURADO, 1982, pp. 94).

Otras referencias aparecen en: DOURADO, 1982, p. 97.

Nietzsche, (Friedrich): Al hablar de las dos Grecias posibles, el maestro imaginario douradiano recomienda la lectura de *El nacimiento de la tragedia* (1872), obra de juventud en la que se planteaba el filósofo la importancia de la Grecia arcaica de Homero, por encima de la Grecia clásica y apolínea de Sócrates y Platón. En esta obra, su postura anti socrática realiza una apología del espíritu dionisiaco, tanto en el arte como en la mente griega (DOURADO, 1982, pp. 33-34).

Otras referencias aparecen en: DOURADO, 1982, pp. 50, 55 *passim*.

Numênio Rhetoricus: Gramático y alquimista que se hizo conocido por elaborar un diccionario circular y laberíntico, es decir, además de las definiciones, lo novedoso de su creación fue que unas entradas remitían a otras y así sucesivamente (DOURADO, 1982, pp. 67-69 *passim*).

Otras referencias aparecen en: DOURADO, 1976b, pp. 156-157 *passim*, 159; DOURADO, 1982, p. 72.

O

Ortega y Gasset, (José): Filósofo y ensayista español que poseyó un discurso de inestimable originalidad que influyó en la formación de jóvenes generaciones de intelectuales y que divulgó a través de sus ideas políticas, filosóficas, artísticas y literarias usando como medio, sobre todo, el periodismo, que tanto conocía por herencia familiar. En la obra citada por Autran Dourado, *Meditaciones del Quijote* (1914), se presentan algunas de sus ideas relacionadas con la crítica literaria y estética donde se destaca, entre otras, su claridad expositiva, idea esta que se reiterará en novelas douradianas posteriores como se verá. Asimismo, también se le apunta como amante de la etimología (DOURADO, 1982, p. 103).

En *Um artista aprendiz* se incluyen referencias al filósofo español y a sus obras:

Com alguma leitura de filosofia, ele [Silvino Morais] emprestou a João os livros de Ortega y Gasset. Ortega foi para João uma revelação: além do pensamento lúcido, tinha um estilo claro, era um prosador primoroso. Dos seus livros não lhe agradavam *Desumanização da arte* e *Rebelião das massas...* (DOURADO, 1989, p. 105).

En la novela douradiana de tintes autobiográficos, *Gaiola aberta: Tempos de JK e Schmidt*, también se lo menciona como una lectura recomendada por medio de un ensayo:

Você por acaso teria um bom estudo sobre o político? Tenho um ótimo ensaio, “Mirabeau ou o político”, do filósofo espanhol José Ortega y Gasset, disse eu. Filósofo? disse ele franzindo o nariz. Não é difícil, o homem escreve simples e bem, disse eu. Um dia que você se lembrar, me traga, disse ele.

De jeito nenhum eu ia trazer para ele o *Tríptico*, de Ortega, onde está o ensaio que muito me impressionou. É indiretamente uma defesa do natural amoralismo na política. (DOURADO, 2000, pp. 132-133)

Oswald de Andrade (o José Oswald de Souza Andrade): Periodista, poeta y dramaturgo brasileño. Sus frecuentes viajes a Europa le permitieron conocer a personalidades destacadas del universo artístico-literario. En 1925 publica en París *Pau-Brasil* un poemario que ofrece una visión humorística de Brasil, rechazando la cultura portuguesa y abogando por un retorno a la natural expresividad indígena brasileña. Años más tarde funda la “Revista de Antropofagia” que constituiría la antesala de un movimiento del ideario modernista más radical que pretende un tipo de “asimilación antropofágica” de la cultura extranjera con la brasileña. Otras obras importantes siguen la estela de este regreso a los orígenes brasileños, pero sin perder la mira crítica de la realidad circundante. (DOURADO, 1973, p. 18).

Otras referencias aparecen en: DOURADO, 1973, p. 85.

Ovídio (o Publio Ovidio Nasón): Poeta latino que recreó la fábula de Narciso, personaje mitológico que incluso estando en el infierno continúa mirándose en las aguas de la Laguna Estigia. La historia de Narciso es la que

se usa como telón de fondo en *Confissões de Narciso* (DOURADO, 2001, p. 28). Ovidio escribe *Las Metamorfosis*, donde se relata el episodio ocurrido entre Narciso y la ninfa Eco (DOURADO, 2001, p. 70).

Otras referencias aparecen en: DOURADO, 1976b, pp. 148 (Se menciona su empleo de la mitología), 151.

P

Padre Antônio da Cruz: Las reflexiones en torno a la composición y el estilo empleados por el “maestro imaginário” se fundamentan en El conocimiento de este autor y en su *Manual da composição e do estilo*: “Aprendi na minha distante vida (...) com o velho padre Antônio da Cruz, algumas regras de composição e de estilo que às vezes me voltam como num sonho, e procuro escrever daquela maneira, no duro rigor do estilo torturado, sofrido” (DOURADO, 1982, p. 23).

Otras referencias aparecen en: DOURADO, 1982, p. 64 *passim*; DOURADO, 1989, p. 21.

Parménides: Filósofo griego, “sabio y maestro de sabios”, perteneciente al grupo denominado como presocráticos o “preplatónicos” (terminología acuñada por Nietzsche). Para poder leer a Parménides se ha reunido todo el mosaico presente en los textos de otros autores de la época que se hicieron eco de sus escritos, como fueron: Aristóteles, Sexto, Simplicio, Teofrasto,

Platón, Plotino, Proclo y algunos padres de la Iglesia Católica, entre otros¹⁴⁵. (DOURADO, 1989, p. 59).

Otras referencias aparecen en: DOURADO, 1976b, p. 101 (Considerado como “artesano” y “artífice”).

Pedro Nava (o Pedro da Silva Nava): Médico y poeta minero (Minas Gerais), fue considerado como el mayor escritor memorialista del panorama brasileño. En su época de juventud, frecuentó el café “Estrela”, donde tuvo la oportunidad de conocer a escritores de la talla de João Alphonsus, Emílio Moura, Aníbal Machado, Abgar Reanult y Drummond de Andrade. Durante mucho tiempo, Nava mantuvo correspondencia por carta con el poeta también brasileño Manuel Bandeira y el resultado de esta lo recogió el propio Bandeira, en 1946, en una antología poética titulada: *Poetas brasileiros bissextos contemporâneos*. Nava comenzó a escribir sus memorias a los 64 años, esa es la referencia que se hace: “O memorialista Pedro Nava, (...) me disse que só primeiro hospedou a sua musa aos setenta anos. Quê paciência, mãe das musas!” (DOURADO, 2009, p. 27).

Píndaro: Poeta griego que fue tan famoso en su época que se transformó en objeto en seis de las *Vidas* de Plutarco. De entre su producción lírica se conservan un total de 45 odas. Con formación musical, sus grandes modelos fueron Homero y Hesíodo. Su estilo acaba siendo objeto de admiración entre los románticos, sobre todo por el grado sublime de sus

¹⁴⁵ Ideas extraídas y adaptadas de: PARMÉNIDES. *Poema. Fragmentos y tradición textual*. Ed. bilingüe y Trad. Alberto Bernabé. Intr., notas y comentarios Jorge Pérez de Tudela. Epílogo Néstor-Luis Cordero. Madrid: Istmo, 2007. pp. 5-17.

versos. Píndaro afirmaba que las musas: “dicen, enseñan, protegen y **soplan**” (DOURADO, 1976b, p. 100. Marca del escritor).

Platón: Filósofo griego que, junto a Sócrates, se enfrentó a los sofistas. Tras la muerte de este, se alejó de la política, pero la fortuna quiso que su obra se conservase casi por completo en forma de *Diálogos* (Dourado hace referencia, sobre todo a “El banquete o del amor” y “Fedro (Fedón) o del alma”). En su diseño de Estado Ideal el filósofo propuso, entre otras cosas, la expulsión de los poetas de la Re(s)pública, idea que no prosperó y gracias a lo cual, los mitos e incluso él mismo han sobrevivido. “A iniciação ao mundo mítico, através principalmente da poesia, era um dos princípios da educação grega” (DOURADO, 1982, p. 38), de ahí que la ausencia de la figura del poeta destruiría este modelo clásico.

En el año 1992 Autran Dourado profirió una conferencia y al hablar sobre su estilo, usa una expresión filosófica, de origen platónico, para explicar que cada novela pide su propia forma: “como a substância busca a forma” (SOUZA, 1996, p. 34). Y es que Dourado se confiesa más próximo a Platón que a otros filósofos: “Eu não posso dizer que amo Kant, o mestre de meu mestre. Kant não escreveu para ser amado. Ao contrário de Platão, em cujas águas me desaltero” (SOUZA, 1996, p. 43).

Otras referencias aparecen en: DOURADO, 1976b, pp. 101, 103-104 *passim*; DOURADO, 1982, p. 84; DOURADO, 1989, pp. 188, 194; DOURADO, 1992, p. 116 *passim*; DOURADO, 2001, p. 42.

Plotino: Filósofo latino que se destaca fundamentalmente por ser el fundador de la corriente neoplatónica, puesto que toda su obra se presenta en forma de “comentarios” a la obra de Platón (DOURADO, 1982, p. 84).

Plutarco: Historiador griego que se hizo conocido por su obra fastuosa *Vidas paralelas*, en la que se agruparon las biografías de nobles e ilustres, griegos y romanos, comparados dos a dos. El primer volumen de *Vidas paralelas* está dedicado a Teseo, Rómulo, Numa, Solón, Licurgo, Publícola, Temístocles y Camil (359 p.). El segundo volumen contiene reflexiones en torno a Pericles, Fabio Máximo, Alcibíades, Coriolano, Timoleón, Paulo Emilio, Pelópides y Marcelo (395 p.). El tercer volumen versa sobre las vidas de Arítides, Marco Catón, Filopemen, Tito Quincio, Flaminio, Pirro, Gayo Mario, Lisandro y Sila (378 p.). El cuarto volumen menciona a Cimón, Luculo, Nicias, Marco Craso, Sertorio y Éumenes (281 p.). El quinto volumen solo contiene las referencias de Agesilao, Pompeyo, Alejandro y Gayo Julio César, por lo tanto, es el apartado que menos nombres ha conservado (345 p.). El sexto volumen de *Vidas paralelas* se ofrece a Foción, Catón el Menor, Agis y Cleómenes, Tiberio y Gayo Graco, Demóstenes y Cicerón (351 p.). Finalmente, el séptimo y último volumen presenta las figuras de Demetrio, Antonio, Dión, Bruto¹⁴⁶, Artojerjes, Arato, Galba y Otón (449 p.).

En la trilogía douradiana, el profesor Diogo, que es formador de João Capistrano en la escuela, al concluir su educación pronuncia un discurso: “falou em caráter, vontade, honradez e nas virtudes cristãs. Disse uma frase em latim,

¹⁴⁶ El poeta español Quevedo realizó una traducción glosada de esta vida.

que ele traduziu dizendo é de Plutarco, sobre um ilustre varão romano” (DOURADO, 1992, p. 16).

Otras referencias aparecen en: DOURADO, 1992, p. 162.

Propp, (Vladimir Jakovlevic): Filólogo y antropólogo ruso citado por el importante trabajo que realizó en su obra *Morfología del cuento* (1928) con los cuentos populares, mitos y leyendas al proponer un análisis que se alejaba de la vertiente clásica y proponer una tipología de funciones y personajes (DOURADO, 1973, p. 109).

Proust, (Marcel): Escritor francés destacado por la influyente obra compuesta por siete novelas agrupadas bajo el título original de *A la recherche du temps perdu* (*En busca del tiempo perdido*). La referencia presente en *Uma poética de romance* explica el modo indirecto de comentar, en el interior de una obra, la manera que un escritor tiene de dar a conocer su arte poética. El ensayo de Proust que recoge este método es el titulado *Contra Sainte-Beuve* (1908-1910)¹⁴⁷, germen de *En busca del tiempo perdido*, y en la que se registran, entre otras, ideas modélicas de Flaubert, Baudelaire o Balzac, para así atacar de antemano a quien hará críticas a sus innovaciones en la novela y al mundo del que habla: Sainte-Beuve (DOURADO, 1973, pp. 21-22).

En *Confissões de Narciso* se deja constancia de la huella indeleble que el escritor francés ha dejado en el autor brasileño, no sólo a través de un comentario del narrador que intenta recuperar los recuerdos guardados en la memoria del tiempo: “Mas a memória voluntária não me devolve na sua

¹⁴⁷ Resume ideas estéticas a la par que poéticas, esto es, el aprendizaje narrativo, la memoria involuntaria o el subjetivismo, entre otras, y que fundarán *En busca del tiempo perdido*.

inteireza o belo e juvenil amor da minha vida. Mesmo assim, convém tentar; quem sabe um vento não me trará, como me aconteceu outro dia (é difícil fugir ao Proust)” (DOURADO, 2001, p. 17); si no también, bien avanzada la trama cuando conoce a Izabel, el Dr. Tomás cree que serán amigos y entonces se produce el descubrimiento:

[P]ara minha surpresa ela se mostrou bastante informada, culta mesmo, versada na mais fina literatura francesa. Ficou de me emprestar alguns livros, foi a primeira vez que ouvi alguém dizer, num impecável francês, o nome do *roman fleuve*¹⁴⁸ de Marcel Proust. (DOURADO, 2001, p. 114)

Otras referencias aparecen en: DOURADO, 1973, pp. 61, 65; DOURADO, 1982, pp. 44-45, 57-58, 100; DOURADO, 1989, p. 105 *passim*; DOURADO, 2000, p. 20 *passim*; DOURADO, 2001, p. 25.

Q

Quevedo (o Francisco Gómez de Quevedo Villegas y Santiáñez Cevallos): Escritor español perteneciente al denominado Siglo de oro español y que cultivó los grandes géneros reconocidos en su época. Se declaró contrario al “culteranismo o gongorismo”, cuyo máximo preceptor fue Luis de Góngora, marcando entonces su estilo poético más directo, casi coloquial, lo que lo caracterizaría como un rasgo de estigma moderno. Fue autor de los

¹⁴⁸ O também conhecido como “novela-río”, este término refiere a un grupo de novelas que están hiladas por un personaje central o algún otro elemento como puede ser un clan familiar, un pueblo, etc. Un ejemplo es la novela *En busca del tiempo perdido* de Proust o también *La comedia humana* de Balzac, entre los más conocidos.

versos satíricos y burlescos más brillantes de la literatura española y acabó creando un estilo único denominado “conceptismo”, cuyo principio era el de dotar con un sentido pleno cada verso escrito, lo cual enriquecería sobremanera cada poema suyo. Asimismo, su producción en prosa también fue muy florida, destacándose la *Historia de la vida del Buscón don Pablos*, una novela picaresca cargada de humor negro, y *Los sueños* que agrupan cinco narraciones breves que, según apunta la crítica, tendrían influencias del escritor y retórico sirio Luciano de Samosata (o Samósata) (DOURADO, 1973, p. 16).

En *O meu mestre imaginário* se le dedica a este autor español uno de los artículos. Son varias las obras del poeta que le gustaban, a fin de cuentas, cree que: “Há um Quevedo para cada idade, cada um tem o seu Quevedo, como há um Goethe para cada tempo e gosto” (DOURADO, 1982, pp. 91-92 *passim*).

Otras referencias aparecen en: DOURADO, 1973, p. 54.

R

Rabelais, (François): Humanista francés sobre los que escasean datos biográficos, sobre todo en lo referente a sus primeros años de vida y a su formación. La mayoría de la información se extrae de las cartas que escribió. Su primera sátira titulada *Pantagruel* (1532) obtuvo un enorme éxito, lo que propició su segunda obra *La vida inestimable de Gargantúa, padre de*

Pantagruel. Sus siguientes libros no estuvieron exentos de polémica, llegando incluso a estar prohibidos. Rabelais se mostró a favor de una educación menos tradicional, motivo por el cual fue relacionado con Erasmo (DOURADO, 1973, pp. 52-53 *passim*).

Otras referencias aparecen en: DOURADO, 1982, p. 96.

Racine, (Jean): El maestro imaginario destaca que este escritor francés, con su obra más representativa *Fedra* (1677), llegó a ser comparado con el escritor inglés Shakespeare (en detrimento de este último, que era calificado por la crítica francesa como “carnicero”). Lo que sí se afirma es que la obra de Racine puede ser comparada con el *Hamlet* de Shakespeare (DOURADO, 1982, p. 30).

Otras referencias aparecen en: DOURADO, 1982, p. 119; DOURADO, 2001, p. 42 [“Volto sempre à tradução francesa que tenho de ‘Phédre’, com o subtítulo ‘ou de la beauté des ames’, onde melhor encontrou sua visão de beleza das almas”].

Raul de Leoni: El padre de Autran Dourado le regaló el libro de este escritor, titulado *Luz mediterránea*, cuando este decidió que al final estudiaría Derecho (DOURADO, 2009, p. 55).

Raúl Pompéia (o Raúl de Ávila Pompéia): Periodista, cuentista y cronista brasileño que se forma como abogado, carrera que nunca llegará a ejercer. No obstante, se implica con la causa abolicionista. Solía firmar sus creaciones bajo multitud de pseudónimos. Se cita su obra *O ateneu* (DOURADO, 2009, p. 50), que fue elaborada en sus momentos libres y está

escrita en primera persona. Inicialmente fue publicada por fascículos, pero asimismo será su consagración como escritor.

Otras referencias aparecen en: DOURADO, 1982, p. 122 *passim*.

Ricardo Reis: El escritor Fernando Pessoa, en un epistolario a Casais Montero, confiesa que Reis nace en Porto, en 1887, y que se dedica a la medicina. Amante de Brasil, hizo creer a todo el mundo que había estado en el país americano, cuando en realidad se escondía en un pueblecito portugués. Se le nombra en relación a sus *Odas* (DOURADO, 1989, p. 212).

Robert (von Ranke) Graves: Escritor erudito de origen británico, que además de ser poeta y biógrafo, publicó dos obras importantes relacionadas con los mitos griegos y hebreos. Una de ellas aparece mencionada en la poética douradiana: *Greek Myths and Legends (Los mitos griegos)*, de 1968. (DOURADO, 1982, p. 49).

S

Samuel Beckett: Novelista y dramaturgo irlandés, que primero es traductor de Joyce y luego se convierten en amigos. En lo tocante a su producción literaria, se destaca la pieza teatral *Esperando a Godot* (1953), próxima al denominado como “antiteatro” o “teatro del absurdo”, con una representación minimalista con reducción del argumento a la mínima expresión. (DOURADO, 2000, p. 20). Obtuvo el Premio Nobel de Literatura en 1969.

San Agustín (de Hipona): Teólogo latino que escribe su gran obra titulada, *Las confesiones*, en forma de dialogada entre una criatura y su Creador. La crítica ha esbozado algunos de los temas que transitan por sus escritos: conocimiento, amor, sabiduría, memoria y presencia que persistieron hasta la aparición de las ideas tomistas. *Las Confesiones* es una obra compuesta por trece libros autobiográficos que, con el paso del tiempo y para tornarlos más accesibles, se acabaron publicando en un único volumen titulado *Las confesiones de San Agustín* (DOURADO, 1992, p. 113).

Otras referencias aparecen en: DOURADO, 1989, pp. 118 *passim*, 193.

Santa Teresa (de Jesús o de Ávila): En *Confissões de Narciso* se reproducen parte de algunos versos suyos en español: “Vivo ya fuera de mi / Después que muero de amor” (DOURADO, 2001, p. 52). También aparecen referencias al: “Muero porque no muero”, que es calificado en el interior de la novela como: “versos de amor, mas de amor místico (...). É amor de santa, o bem-amado certamente é Jesus”, y que son leídos por el personaje femenino, que también se llama Teresa y que domina la lengua española, como se refiere en el texto: “O seu espanhol era muito bom (o pai fizera questão de que ela aprendesse a sua língua natal), o que aumentava a beleza dos versos” (DOURADO, 2001, p. 53).

Otras referencias aparecen en: DOURADO, 1989, p. 118, DOURADO, 2001, p. 59.

Santo Tomás de Aquino: Filósofo y teólogo italiano que, al iniciar su etapa como escritor, se aleja de las ideas agustinianas para plasmar las suyas

propias, que divergían de estas. Su obra central fue escrita a lo largo de muchos años, se trata de la *Suma teológica*, que agrupa todo su pensamiento.

Otras referencias aparecen en: DOURADO, 1973, p. 68; DOURADO, 1976b, p. 107; DOURADO, 1982, p. 53; DOURADO, 1989, pp. 118, 151, 193; DOURADO, 1992, pp. 116 (Se pregunta en quién se inspiraría Santo Tomás para escribir su *Suma Teológica*), 127; DOURADO, 2009, p. 61.

Sartre, (Jean-Paul): Filósofo y escritor francés que estuvo vinculado con las ideas de la filosofía existencialista del alemán Heidegger, de donde surge una de sus novelas más difundidas *El ser y la nada* (1943). Se destaca en la obra de Dourado que Sartre escribió un libro considerado “pesado e inútil”, se trata de *L’idiot de la famille (El idiota de la familia)*, 1971-72, que versa sobre la creación literaria y la personalidad de otro escritor también francés, Gustave Flaubert. “Como Sartre (...), não tinha formação analítica, nem era iniciado em psicanálise e muito menos fizera análise, cheguei à conclusão de que o idiota era ele” (DOURADO, 2009, p. 28). La solución douradiana está en consultar siempre las fuentes, en este caso la del psicoanálisis es Freud con su *Interpretación de los sueños*.

Otras referencias aparecen en: DOURADO, 1982, p. 61.

Schiller, (Friedrich von): Poeta y dramaturgo de origen alemán cuya producción está marcada por una primera fase más revolucionaria y de clasicismo shakespeariano y una etapa más conceptual y próxima al idealismo histórico en la que se dedica a escribir poemas filosóficos. Autor del himno *A la alegría* (1775), que musicalizó Beethoven en la novena sinfonía,

posteriormente se dedicó al estudio de la obra kantiana, en el que unificó su idea de perfección moral a la búsqueda de la belleza. Entabla una fructífera amistad con Goethe que deja algunos frutos literarios. Finalmente, Schiller se centra en la dramaturgia y escribe su obra más célebre, *Guillermo Tell* (1804), que condensa la mayor parte de sus ideales (DOURADO, 1989, p. 133)

Schopenhauer, (Arthur): Se comenta que muy posiblemente la fascinación por la filosofía oriental de este escritor se originaría por lo que el yoga representa, y así la desesperación del filósofo desembocó en Freud y este en Jung que, a su vez, recalca por medio de sus postulados filosóficos nuevamente en el orientalismo (DOURADO, 1982, p. 20). Con este filósofo alemán, y su obra *El mundo como voluntad y representación* (1819), se inicia la fragmentación del pensamiento clásico alemán, simbolizado por Schiller en sus estudios sobre la tragedia, y la concepción del hombre. Se quiebra la fe de una estructura perfectamente ordenada, puesto que Schopenhauer es el formulador del “absurdo, la desesperación y del orientalismo” y así van evolucionando estas ideas hacia Nietzsche y, posteriormente, a Freud (DOURADO, 1982, pp. 28-29).

Otras referencias aparecen en: DOURADO, 1989, p. 132.

Séneca, (Lucio Anneo): Filósofo de procedencia hispanorromana que fue instruido en la doctrina estoica, a la que acabó uniéndole su marca personal (que incluía ideales de escuelas como la de Epicuro). El tema de *Fedra* fue ya tratado por Eurípides y Séneca. (DOURADO, 1982, p. 51).

Otras referencias aparecen en: DOURADO, 1976b, p. 148 (Se hace mención de su retórica).

Shakespeare, (William): Dramaturgo y poeta inglés que alcanzó un mayor reconocimiento a través del teatro que de la poesía. En sus inicios, el dominio del verso para hacer hablar a los personajes de sus comedias y la proximidad con un lenguaje natural lo diferencian del resto de los autores de su época. A partir de 1600, se consolida su carrera con las denominadas “Comedias oscuras”, además de con las grandes tragedias. En su última etapa escribe las tragicomedias (Cfr. Racine).

Otras referencias aparecen en: DOURADO, 1973, p. 83; DOURADO, 1976b, pp. 105 (Se emplea *La tempestad*), 148; DOURADO, 1982, pp. 51 *passim* (Reflexiona sobre la recepción del público de su obra), 61; DOURADO, 1989, p. 189; DOURADO, 1994, p. 219 (Se cita al príncipe Hamlet); DOURADO, 2001, pp. 40 (Referencia a la tragedia de *Otelo*), 156.

Sherwood Anderson: Novelista y cuentista estadounidense que influenció mucho el cuento breve por su técnica y el empleo de un lenguaje de gran sencillez. Esta es una lectura, en lengua inglesa, que aparece recomendada por Godofredo Rangel para la formación inicial del escritor brasileño (DOURADO, 2009, p. 18).

Otras referencias aparecen en: DOURADO, 2009, p. 43 *passim*.

Sócrates: Filósofo griego de biografía incierta, los datos más fiables provienen de sus contemporáneos Jenofonte, Platón y Aristófanes. La esencia de su enseñanza se basa en lo que se ha denominado como “mayéutica”, es

decir, por medio de preguntas Sócrates conducía al interlocutor a descubrir la verdad por sí mismo. Infelizmente, el filósofo no dejó nada por escrito. (DOURADO, 1982, p. 55).

Otras referencias aparecen en: DOURADO, 1989, p. 227.

Sófocles: Poeta de origen griego cuya fama le proviene de ser el autor trágico que, venciendo Esquilo en un concurso teatral, este le superará en fama (DOURADO, 1982, p. 48 *passim*). De entre su extensa obra se conservan tan solo siete tragedias completas (*Edipo Rey*, *Antígona*, *Áyax*, *Las Traquinias*, *Filoctetes*, *Edipo en Colona* y *Electra*). Asimismo, las técnicas atribuidas a Sófocles son diversas, entre las que se destacan la dotación de profundidad psicológica en los personajes, sobre todo en el héroe, y la introducción de un tercer personaje en escena. Lo que el maestro imaginario douradiano afirma admirar de este dramaturgo griego es la pasión que despliega por lo humano (DOURADO, 1982, p. 31). Sobre algunas de las ideas acerca de “la musa” o “la inspiración”, como el escritor brasileño prefiere definirla, y que relaciona con este autor trágico, se encuentran recogidas y resumidas en Senra (1983, p. 6), así como también en Souza (1996, p. 38), y a las que le dará continuidad años más tarde Dourado en *Um artista aprendiz* a través de la conversación entre los jóvenes protagonistas de su novela João Fonseca y el escritor carioca Matias Alencar (1989, p. 124). Culminan todas estas reflexiones, en la última de sus obras publicada hasta el momento, con nueva terminología:

Eu prefiro, para ser objetivo, usar a expressão “idéia súbita” para qualificar a semente de um futuro conto ou romance, que nos sugere às vezes nos locais mais inesperados ou impróprios. Mas como é pouco usada, usemos a palavra mais em voga – “inconsciente”. (DOURADO, 2009, p. 25)

En *Breve manual de estilo e romance* se citan a dos de los personajes principales creados por este autor griego, Edipo y Yocasta, y se los emplea a ambos para referirse a las musas imaginarias (DOURADO, 2009, pp. 25-26).

Otras referencias aparecen en: DOURADO, 1976b, pp. 101, 148; DOURADO, 1982, pp. 50, 56, 80, 88, 115, 117; DOURADO, 1989, p. 133; DOURADO, 2001, p. 95.

Stendhal, (Henri Beyle): Escritor francés del siglo XIX, fue conocido por la creación de un análisis más profundo de la psicología de los personajes mezclado con una ambientación histórica particular del clima moral e intelectual francés. Su publicación más conocida es *Rojo y negro* (1830).

En la obra douradiana *Confissões de Narciso* se cita en diversos pasajes la novela stendhaliana *De l'amour* (*Sobre el amor*, 1822) así como a su autor. Stendhal propone una teoría sobre el amor que se explica, según términos douradianos, del siguiente modo, el amor se basa en el principio químico de la “cristalización”, o lo que es lo mismo, es un proceso de transformación que parte de cualquier estado amorfo a un estado duro: el del cristal. Esto representa una metáfora del amor pero, a su vez, también ofrece la opción de una “descristalización” que no es otra cosa que lo que se denomina como “muerte del amor” (DOURADO, 2001, p. 12).¹⁴⁹

¹⁴⁹ “Amor e sexo são coisas bem diferentes, com o tempo vim a aprender essa verdade elementar. (...) É mais ou menos o que diz Stendhal: ‘Une fois la cristallisation commencée, l'on jouit avec délices de chaque nouvelle beauté que l'on découvre dans ce qu'on aime’” (DOURADO, 2001, p. 16). Pasaje perteneciente al capítulo XI de la novela stendhaliana *De l'amour* escrita en Milán y marcada por su experiencia amorosa con Matilde Dembowski.

Otras referencias aparecen en: DOURADO, 1982, pp. 97, 119-120 *passim*; DOURADO, 1989, p. 112; DOURADO, 2001, pp. 25, 31, 32, 35, 38, 47-48, 51 *passim*, 84, 118, 129-130, 134, 141, 150; DOURADO, 2009, pp. 18 (Recomendado por Godofredo Rangel como una de las lecturas básicas para la formación como escritor), 74.

Svevo, (Italo): Escritor italiano de formación alemana del que se selecciona *La conciencia de Zeno* (*A consciência de Zeno*, 1923) como una de las cinco obras que estarían entre lo que Dourado denomina como “Libros mayores” y en la que está presente la influencia de la obra freudiana (1982, p. 79).

Otras referencias aparecen en: DOURADO, 1973, p. 65.

T

T. S. Eliot (Thomas Stearns): Crítico, dramaturgo y poeta inglés. Establece amistad con Ezra Pound que le presentó al filósofo T. E. Hulme. La crítica apunta que existe una transición, a la par que una interinfluencia clara, entre sus textos poéticos y sus composiciones teatrales. Se trata de un poeta que escribe sobre su poesía y sobre la de otros, pero sin colocarse en la posición de teórico-crítico. En 1948 gana el premio Nobel de Literatura por su contribución a la poesía moderna. Dourado lo menciona por ser el adaptador de la frase de Flaubert sobre la presencia del autor como Dios en la obra, es

decir, invisible, lo que generó el concepto *objective-correlative* (“objetivo-correlato”) en la ficción brasileña (DOURADO, 1973, p. 19).

Otras referencias aparecen en: DOURADO, 1976b, p. 105.

Tchekov/Chéjov, (Antón Pávlovitch): Dramaturgo y novelista ruso, que fue considerado como uno de los grandes representantes del realismo y bautizado como maestro del cuento moderno. Al explicar la elaboración de la novela douradiana *Tempo de Amar*, se explica que esta obra primero fue escrita a la moda del siglo XIX, con declaradas influencias de Tchekov, y que después fue “reescrita” en clave más moderna, a la espera de que algún especialista “talvez descubra vestígios da antiga estrutura, de feição mais velha” (DOURADO, 1973, p. 32).

En *Breve manual de estilo e romance* se lo refiere precisamente como un cuentista ruso, especialista en teatro, cuya simplicidad y buen hacer de su ejercicio son modélicos para el escritor minero (DOURADO, 2009, p. 13). También está recomendado por Godofredo Rangel como una de las lecturas básicas de formación de origen ruso (DOURADO, 2009, p. 18).

Tchernichevski, (o Nikolái Gavrílovich Chernyshevski): Se trata de un filósofo socialista ruso. La novela más conocida de este autor formalista fue *¿Qué hacer?* (1863). Dourado confiesa la dificultad que supone reflexionar sobre las técnicas literarias de escritores dispares, en este caso asegura que Tchernichevski “está cheio de technicalidades e *aparatus* crítico” (DOURADO, 1982, p. 97) una apreciación bastante irónica.

Thomas Mann: Este escritor, de origen alemán, aparece nombrado por ser otro de los autores que ofrece al lector su *ars poética* “plásticamente” en su obra de ficción *Doctor Faustus* (1947) (DOURADO, 1973, p. 22).

En el *Breve manual de estilo e romance* Dourado cuenta que leía su novela titulada *A morte em Veneza* durante un vuelo y que se le ocurrió un cuento relacionado con la idea siniestra de que podía estrellarse la aeronave. El título del cuento que imaginó Dourado era “Três coroas”¹⁵⁰ y nació gracias a la ayuda del viento, como asegura: “O vento é um dos melhores parteiros que há. Foi assim que nasceu aquela história que não sei por quê chamei de ‘Três coroas’”. Se eu fosse religioso diria que ela fora obra do Espírito Santo. Como não sou, direi que foi a minha musa e eu, num momento de alta tensão, que a fizemos” (DOURADO, 2009, pp. 21-23). Es curioso que se explique este origen en su última obra publicada hasta la actualidad, reeditada en 2009, cuando en 1972 daba al lector, en el prólogo de *Solidão Solitude* otra versión del origen del enredo de este breve cuento.

Otras referencias aparecen en: DOURADO, 1982, pp. 72, 114; DOURADO, 1989, pp. 105-107 *passim*, 182.

¹⁵⁰ Aparecería por primera vez la antología *Nove histórias em grupos de três* en 1957. Esta se subdividía en tres bloques a los que se le anexó este cuento en una última parte denominada: “Três histórias na solidão” y que conformaría, finalmente, la obra culmen: *Solidão solitude* de 1972 (título inspirado en los versos del poeta brasileño Mário de Andrade). En el prólogo de esta obra, firmado por Autran Dourado y dirigido al lector expresamente, confesará: “Devo uma explicação quanto à última história do presente livro, do novo grupo. O enredo de *Três Coroas* me foi contado por Paulo Mendes Campos, não sei se ele se lembra mais. Se meu amigo poeta inventou aquela história no momento em que a contava, não deu a ela a maior importância, pois nunca a encontrei nos seus escritos. Filhei-a com aquela sem-cerimônia que costumam ter os criadores: ninguém conta impunemente uma história a um romancista. Agora, se Paulo Mendes Campos leu-a em algum lugar e não me revelou a fonte, passando-a a mim como coisa acontecida, cometi um plágio de enredo por tabela, inteiramente involuntário. Mas como o enredo é a coisa menos importante numa história, serve mais para manter preso o leitor, não dou ao caso importância maior, passemos adiante” (1972, prólogo s/p).

Thomas (Clayton) Wolfe: Escritor estadounidense de inicios del siglo XX, perteneciente a la denominada como “generación perdida”, que se hizo muy conocido por su capacidad de experimentación a la hora de mezclar diversos estilos en su prosa. Se destaca, entre otras, su obra *The story of a novel* (DOURADO, 1973, p. 21).

Tirso de Molina: En la obra *Confissões de Narciso* se refiere al autor español como el creador del mito de “Don Juan” como conquistador de mujeres (DOURADO, 2001, p. 19). En la actualidad, la obra intitulada *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* (1630) sigue estando atribuida a Tirso de Molina, por lo que habría sido germinador del mito que, posteriormente, sí ha sido recreado por Molière (*Don Juan* o en el original francés titulado *Dom Juan o le Festin de Pierre*, 1665), Mozart (que junto con el libretista italiano Lorenzo da Ponte resultó en la ópera *Don Giovanni*, 1787), Lord Byron (*Don Juan*, poema satírico con 16 cantos que quedó inconcluso debido a su fallecimiento, 1819-1824) y E. T. A. Hoffmann (escritor alemán que, basándose en el *Don Giovanni* de Mozart, publica una nueva adaptación, con compleja profundidad, titulada *Don Juan*, 1813) (DOURADO, 2001, p. 65). Estos nombres son los que se citan en la novela como continuadores del mito de Don Juan, pero lo cierto es que, sobre este mito, se llegan a perder las cuentas acerca de las innumerables recreaciones que se han ofrecido en todo el mundo. Lo más interesante de Tirso es que la crítica literaria ha destacado que es uno de los primeros autores en conferir profundidad psicológica a sus personajes femeninos. A este respecto, hay que incidir en la importancia que el escritor minero también le concede a sus personajes femeninos, sobre todo a su favorita, que confiesa ser

Biela (nombre que, en portugués, designa una pieza del engranaje de maquinaria industrial).

Otras referencias aparecen en: DOURADO, 2001, pp. 65, 72-74 *passim*, 99-100.

Tolstói, León (o Liev Nikoláievich Tolstoi): Escritor de origen ruso, que publica una novela gigantesca titulada, *Guerra y Paz*, donde se llega a recrear la vida de unos quinientos personajes, todos ellos participantes en la invasión napoleónica de Rusia en 1812. Esta es una de las lecturas que se señala como poco recomendable, en un primer momento, por Godofredo Rangel para una lectura de formación inicial como escritor (DOURADO, 2009, p. 18).

Otras referencias aparecen en: DOURADO, 1994, p. 218 *passim*.

Tomás Antônio Gonzaga (Nombre arcádico “Dirceu”): Jurista y poeta, de origen luso-brasileño, fue autor de los versos que le dedica a su amada, bajo el título de *Marília de Dirceu*. Con una profusa vida política, participa en la “Inconfidência Mineira” (revuelta para la independencia de Brasil que fue también conocida con el nombre de “Conjuração Mineira”), junto a nombres de la talla de Cláudio Manuel da Costa, Silva Alvarenga o Alvarenga Peixoto, y que acaba siendo condenado en 1789. Además de *Marília de Dirceu* (poema lírico pastoril y bucólico, de carácter sentimental y emotivo, dedicado a la pastora Marília y que, pretendía constituir un diálogo, pero en realidad tan solo han restado versos de Dirceu cantando su amor. En la actualidad, se sabe que fue publicado en tres partes: 1792, 1799, 1812); Gonzaga publica también

en 1863 las *Cartas chilenas* (poema cuya crítica está volcada hacia la política del gobierno colonial de la época, presentado en formato epistolar y con un marcado carácter satírico).

Otras referencias aparecen en: DOURADO, 1985, p. 51. DOURADO, 1989, p. 101.

Trotsky, (León o Lev Davidovich Bronstein): Revolucionario ruso que se incluye en la poética douradiana, sobre todo, por sus libros de arte y de literatura (DOURADO, 1989, p. 201).

Turgueniev, (Iván Sergueievich): Escritor ruso que aparece citado como uno de los autores recomendados por Godofredo Rangel para las lecturas de formación douradianas, en sus inicios como escritor (DOURADO, 2009, p. 18).

U

Umberto Eco: El escritor italiano ofrece una visión moderna de estructura de la novela, frente a la clásica del barroco (DOURADO 1973, pp. 38-39 *passim*).

Otras referencias aparecen en: DOURADO, 1973, p. 65 *passim*.

Unamuno, (Miguel de): A este escritor lo define Autran Dourado en su ensayo-fantasia como su “maestro de vida” (1973, p. 95). También habrá

referencias posteriores, del “maestro imaginario” douradiano, que reafirma que las fuentes de las que bebe cuando siente una crisis de composición son las clásicas, y Unamuno es una de ellas:

É sempre aos gregos e latinos que me volto, quando estou à beira de um colapso nervoso. E eles me salvam, como me salva em momentos de desânimo a maravilhosa *Vida de Don Quijote y Sancho*, do iluminado e quixotesco Don Miguel de **Unamuno**. (DOURADO, 1982, p. 108. Marca mía)

En *Confissões de Narciso* se cita en diversos momentos la obra de este escritor español, en concreto se habla de *Niebla* (1914), que fue la novela que le dio mayor fama (DOURADO, 2001, p. 60 *passim*) y en la que se refiere asimismo un suicidio.

También aparecen notas sobre el escritor español en la obra douradiana, considerada como autobiográfica, *Gaiola aberta: Tempos de JK e Schmidt* sobre la identificación del protagonista con la obra y el personaje cervantino recreado por Unamuno (es curioso que aquí refiera la obra con el título original):

Peguei um livro que muito amo, a *Vida de Don Quijote y Sancho*, de Miguel de Unamuno, a que sempre volto quando o desânimo da vida, do meu país ou de mim mesmo torna mais forte o desejo de me matar (eu sempre fui um **Quixote**, **Quixote** consciente é bom que se diga), e só posso atribuir ao seu espírito a fúria de que me vi possuído, para enfrentar não moinhos de vento, mas o realíssimo e humano presidente. Me lembro exatamente do episódio em que estava. **Sancho** só pensava na sua futura Ilha da Barataria que lhe prometerá o **Cavaleiro da Triste Figura**. **Quixote** conclamava-o para o ideal, para a luta desinteressada: morrer até, se preciso fosse – tudo, menos trair a verdade e a fé, e já me sentia possuído dos eflúvios da admirável prosa de **Unamuno**, melhor dizendo – da criatura de **Cervantes**, quando toca o telefone. Antes de atendê-lo (tinha a certeza de que iria ouvir a voz que a minha alma **quixotesca** esperava acesa) olhei as horas – exatamente meia-noite e meia. Só podia ser “el señor presidente de la República”, só ele

costumava me ligar àquela hora, se não mesmo mais tarde, muitas vezes por motivo fútil. (...)

Avante, **Cavaleiro da Fé!** Me disse **Unamuno**. E eu avancei de lança em riste, certo de que iria dizer toda a verdade, aceitando a hipótese de ser demitido e voltar para Minas, o que não seria bom para o tipo de romancista que eu sonhava, mas ser ou não ser romancista não tinha para mim naquele momento nenhuma importância, eu estava sob a aura de **Dom Quixote**. (DOURADO, 2000, p. 71. *Marcas mías*)

Otras menciones importantes en el interior de esta misma obra se recogen en: DOURADO, 2000, pp. 159-160. Y más adelante se concluye con la cita que refiere a la obra de Unamuno, pero esta vez con el título en portugués: “Schmidt¹⁵¹, você conhece **A vida de Quixote e Sancho**, de Don Miguel de Unamuno? Não, o que você acha? disse ele. Um livro maravilhoso, disse eu. Tenho, vou ler e depois a gente conversa, disse ele” (DOURADO, 2000, p. 203. *Marcas mías*).

Otras referencias aparecen en: DOURADO, 2001, p. 67.

V

Valéry, (Paul o Ambroise-Paul-Toussaint-Jules Valéry): Se trata de un poeta francés, aunque también fue un destacado ensayista, cuya poesía posee características que la aproximan a la prosa y que estuvo influenciado por Mallarmé. (DOURADO, 1973, pp. 21; 34 *passim*).

¹⁵¹ Se refiere a Augusto Frederico Schmidt, político y poeta brasileño

La reflexión en *O meu mestre imaginário* gira en torno a la idea de que este poeta francés elaboraba su lírica sobre el diagrama de una planta, aunque irónicamente el maestro imaginario douradiano al reflexionar sobre Esquilo (si este habría usado tal técnica), y por medio de una pregunta retórica deja esta idea inconclusa, asegurando que ya no sabe si se trata del propio Valéry o del mismísimo Edgar Allan Poe (DOURADO, 1982, p. 31).

En *Breve manual de estilo e romance* se afirma que a Paul Valéry no le gustaba la falta de arquitectura en las obras literarias, a lo que Dourado explica que, en el fondo, si un libro posee estructura, considerada como la unidad interior de la obra, le compete solo al lector el descubrirla (2009, p. 11). También constituye una de las lecturas douradianas¹⁵².

Otras referencias aparecen en: DOURADO, 1976b, pp. 98, 106; DOURADO, 1982, pp. 52, 54-55, 95, 119.

Valéry Larbaud: Escritor, poeta, crítico literario y traductor de origen francés que se dedicó a dar a conocer las grandes obras de la literatura universal y a sus autores, gracias a las versiones al francés de, por ejemplo, *Ulises* de Joyce o las creaciones de, entre otros, Coleridge, Samuel Butler, William Shakespeare y Walt Whitman (en lengua inglesa) y también de José Asunción Silva, Gabriel Miró, Ricardo Güiraldes, Alfonso Reyes, Mariano Azuela y Ramón Gómez de la Serna (en lengua hispana). Se trata, junto con Joyce, del gran descubridor de *Ulises* (DOURADO, 1982, pp. 95-96)

¹⁵² VALÉRY, Paul. *Teoría poética y estética*. Madrid: La balsa de la Medusa, 1998.

Otras referencias aparecen en: DOURADO, 1976b, p. 172 (Larbaud calificaba la lectura como “vicio impune”); DOURADO, 2009, p. 41.

Valle-Inclán, (Ramón María del): Las referencias al escritor español se realizan por medio de su personaje: el Marqués de Bradomín, plasmado en papel en *Las Sonatas* (de Otoño e invierno y de Primavera y verano), donde se describe a un Don Juan caduco, envejecido, decadente; y estas referencias forman parte de la obra *Confissões de Narciso*, sobre todo, el apartado tercero (DOURADO, 2001, pp. 47-64 *passim*), donde se echa mano de una cita *ipsis litteris* de la composición mencionada de Valle-Inclán. Se puede leer, tanto en el idioma original, español, como en su versión al portugués, esta breve cita que introduce el capítulo:

“... o Marquês de Bradomin. Um Don Juan admirável. O mais admirável talvez! Era feio, católico e sentimental.”
“...el Marquez [sic] de Bradomin. Un Don Juan admirable. El más admirable talvez! Era feo, católico y sentimental.” – Ramón del Valle-Inclán”. (DOURADO, 2001, p. 47)

Ya en su obra *Gaiola Aberta: Tempos de JK e Schmidt*, se vuelve a referir el personaje de Valle:

JK, pelo seu temperamento, era como o visconde de Bradomin, personagem de Ramón del Valle-Inclán – um Don Juan admirável, o mais admirável talvez: era feio, católico e sentimental, qualidades opostas às do feitio de um bom leitor de Machado de Assis, que era pessimista, cético, humorista de sutil sorriso. (DOURADO, 2000, p. 144)

Otras referencias aparecen en: DOURADO, 2001, p. 67.

Vaz de Caminha, (Pero): Se refiere a este autor como uno de los cronistas, él era de origen galaico-portugués, que junto a todos los escritores recopilados en la obra *História Trágico-Marítima* (1735-36), constituían la materia de aprendizaje con la que se preparaba al narrador del prefacio de *O meu mestre imaginário* en su viaje de aprendizaje (DOURADO, 1982, p. 10). Sin embargo, niega ser un imitador tanto de este escritor como de su libro (DOURADO, 2009, p. 59).

Otras referencias aparecen en: DOURADO, 1973, p. 54.

Vico, Giambattista (Giambattista Vico o Giovanbattista Vico): Abogado y filósofo de la historia, este notable investigador destacó por su concepto de verdad como “resultado del hacer” (principio del *verum ipsum factum*¹⁵³). “Lendo Vico, as suas considerações sobre a poesia, aprendi que as imagens são superiores às ideias abstratas” (DOURADO, 1973, p. 34). De él provienen la mayor parte de las etimologías y justificaciones para el empleo de nombres de personajes literarios presentes en la producción douradiana. Cuando en el apartado titulado: “A propósito de Homero” Dourado expone la discusión sobre la cuna del poeta griego y el establecimiento de la autoría de sus epopeyas, se recurre a la argumentación del italiano que, entre todos los pensadores y filósofos, admiraba más a Platón: “Era tal o amor de Vico por Homero e Platão, que creio que estabeleceu que todas as épocas de glória e apogeu foram aquelas em que floresceram as letras e a filosofia” (DOURADO, 1982, p. 17). Y continúa, más adelante, explicando cuál sería la tesis de Vico:

¹⁵³ El principio del *verum ipsum factum* o *verum-factum* se fundamenta en la idea de que la verdad y el hecho se convierten el uno en el otro y esta reciprocidad es la que los hace posibles en sí mismos. Y este nexo de coincidencia es el que fundamenta la teoría de Vico, dando pertinencia a la existencia de la creatividad sobre una actividad productora, lo que generaría la única verdad posible según su principio.

“Homero como ente coletivo, mais uma criação do infatigável e inquieto espírito grego” lo cual no dejaría dudas, insiste al afirmar el maestro imaginario douradiano, de la autoría de la *Ilíada* y la *Odisea*. “Só no século XVIII, Vico, o solitário gigante, foi capaz de considerar o mito tanto literal como simbolicamente” (DOURADO, 1982, pp. 34-35).

En el año 1992, cuando el escritor Autran Dourado da una conferencia en la Universidade Federal de Minas Gerais (Brasil), habla sobre Vico, y aunque es transcrito el nombre de este como: “João Batista Vico” (SOUZA, 1996, p. 43), no cabe duda de que se trata del mismo filósofo napolitano cuyas lecturas dejaron una profunda huella en la formación de Dourado porque esto le ofrece una alternativa al pensamiento clásico, que le resulta atractiva y llamativa al escritor minero cuando lo lee: “João Batista Vico, principalmente a sua concepção poética, mais do que a sua concepção da História. Vico rompeu com o dilema em que vivia a filosofia, a estética e a poética: Platão e Aristóteles. Ele criou uma terceira via” (SOUZA, 1996, p. 43).

En *Breve manual de estilo e romance*, al referir el uso de un estilo simple a la hora de escribir, el autor explica: “eu levei muitos anos para aprender verdades elementares, e ser simples é a mais difícil das tarefas”, por lo que si se poseen tintes filosóficos Dourado recomienda en su poética que lo mejor es siempre remitirse al “*corsi recorsi*” (‘eterno retorno’) de Vico (DOURADO, 2009, p. 12). También cita al filósofo italiano cuando habla de los orígenes de los nombres y de su elección para la nomenclatura de sus personajes:

Giambattista Vico, numa etimologia fantástica, diz que Mnemósima vem de memória e de imaginação. Me desculpe a erudição, é que gosto muito de Vico e de sua etimologia fantasista, de que me utilizo bastante,

sobretudo no batismo de alguns de meus personagens. (DOURADO, 2009, p. 27)

Otras referencias aparecen en: DOURADO, 1973, p. 85; DOURADO, 1982, pp. 40, 56, 71 *passim* (Sobre la etimología de “memoria” e “imaginación”), 115; DOURADO, 1989, p. 195 (Se nombra el *corsi recorsi*).

Víctor Hugo: Escritor francés que se estrena en el universo literario con sus *Odas y poesías diversas* (1822). En la producción douradiana se refieren estas (DOURADO, 2001, p. 126 *passim*).

Otras referencias aparecen en: DOURADO, 1976b, p. 128 (Cita *Los miserables*).

Vieira, (Padre Antônio): Además de religioso y misionero en tierras brasileñas, fue un importante escritor y orador de origen portugués. Sus “sermones” constituyeron una importante influencia en el período barroco brasileño (DOURADO, 2001, p. 45).

Otras referencias aparecen en: DOURADO, 1973, p. 73; DOURADO, 1989, pp. 160, 204; DOURADO, 2000, p. 18; DOURADO, 2009, pp. 46 (Referido como “Imperador da língua portuguesa”), 57, 60.

Vinícius de Moraes: En el prefacio de *O meu mestre imaginário*, cuando se cita al joven Erasmo Rangel, que habla con restos de adolescencia en sus labios, se recogen unos versos elegíacos del poeta brasileño: “Eu quero é que

ninguém me entenda, para poder te amar trágicamente”¹⁵⁴ (DOURADO, 1982, p. 11).

Virgilio (o Publio Virgilio Marón): Poeta latino de condición humilde, pero que estudió filosofía y lengua griega, además de retórica. Horacio llegó a ser uno de sus mecenas tras la publicación de su primera y exitosa obra, las *Bucólicas*. Tras escribir las *Geórgicas*, Virgilio alcanza la cima del éxito con la publicación de la *Eneida* (epopeya del pueblo romano escrita a imagen de las obras de Homero). Los versos de esta epopeya fueron considerados, desde entonces, como modelo de perfección literaria, a pesar de que la obra quedó inconclusa. Y así lo homenajea la novela douradiana, al destacar al poeta por el empleo ejemplar que hace del latín (DOURADO, 2001, p. 31 *passim*).

Otras referencias aparecen en: DOURADO, 1973, pp. 66-67 *passim*; DOURADO, 1976b, p. 153; DOURADO, 1982, p. 63 *passim*; DORADO, 1985, p. 51; DOURADO, 1994, p. 97.

W

Wagner, (Charles): Pastor francés que escribió la obra *O valor*. (DOURADO, 1995b, p. 40).

¹⁵⁴ Estos versos pertenecen al final de la “Elegía lírica” compuesta en 1937 por Vinícius: “Insisto nesse ponto, senhores jurados/O meu amor diz frases temíveis:/Angústia mística/Teorema poético/Cultura grega dos passeios no parque.../No fundo o que eu quero é que ninguém me entenda/Para eu poder te amar tragicamente!” (Negrita mía).

Otras referencias aparecen en: DOURADO, 1976b, p. 128; DOURADO, 1995b, p. 42.

William Empson: Crítico literario y poeta de origen británico cuya producción ha estado bajo el influjo de autores como T. S. Eliot o W. H. Auden y que es referido en la poética douradiana por su obra *Seven types of ambiguity* (*Siete formas de ambigüedad*, 1930) que reflexiona sobre el concepto y el efecto que produce la “ambigüedad” (DOURADO, 1973, pp. 25-26).

William Faulkner: Escritor estadounidense que viajó mucho a lo largo de su vida y eso le sirvió también como materia prima para su narrativa. Alcanzó el éxito con la novela *El ruido y la furia* (1929) en la que desata el libre fluir de pensamiento (“torrente de conciencia”). Después con *¡Absalón, Absalón!* (1936) comienza la fase de mayor experimentación en la que crea una estructura laberíntica y esta práctica la extiende a obras posteriores. Todavía joven, recibe el Premio Nobel de Literatura y se publica su narrativa completa, algo que lo catapulta definitivamente a la fama. Su obra posee en gran medida el afán de recrear el estilo de vida sureña de Estados Unidos, pero que incluso así acaba teniendo una proyección internacional. Al referir al autor norteamericano se realizan reflexiones al respecto del fracaso generacional de su grupo (DOURADO, 2009, p. 51).

Otras referencias aparecen en: DOURADO, 1973, p. 65; DOURADO, 1982, pp. 79, 96-97; DOURADO, 2009, p. 63.

Wittgenstein, (Ludwig Josef Johann): Este filósofo británico, originario de Austria, inició su carrera interesándose por el fundamento de la ciencia matemática. Estudió bajo las orientaciones de Bertrand Russell y así es como nace su obra más destacada el *Tractatus Logico-Philosophicus*, fruto de su tesis doctoral y en la que se destaca su ansia de analizar el lenguaje como un método de reflexión filosófico. Se le conoce por ser uno de los exponentes que más influenció en la denominada “Filosofía del lenguaje ordinario”, que defiende que la realidad del lenguaje es la interacción social y el uso de este dentro de una sociedad (DOURADO, 1982, p. 10). La obra referida en la poética douradiana es el *Tractatus* (1921-1922 [Edición bilingüe]).

Otras referencias aparecen en: DOURADO, 1976b, p. 137; DOURADO, 1982, pp. 39-40 *passim*.

Wölfflin, (Heinrich): Este historiador de arte fue considerado como uno de los “anatomistas del estilo” (BOSI, 1976, p. 34). El término “Barroco” que se ha utilizado en el siglo XIX para clasificar el arte del siglo XVII, y que es empleado por Autran Dourado como aplicable a su estilo, remite a la recuperación gongorina por parte de los jóvenes poetas españoles (CARVALHO, 2011, p. 59). Wölfflin abre una brecha en los estudios de la forma y establece la transición en el paso del ideal clásico al barroco, entre otras características, destaca que la forma abierta denota una perspectiva múltiple del que observa y que la visión en profundidad implica el desdoblamiento de planos (BOSI, 1976, p. 37). Se resume en la poética douradiana el empleo de la estructura abierta, diferente del de obra abierta, y se presentan las

características literarias del Barroco en contraposición al Renacimiento (DOURADO, 1973, p. 26 *passim*).

Otras referencias aparecen en: DOURADO, 1973, p. 53.

Y

Yorke: Escritor que contesta a la teoría de Bowra analizando siete piezas clásicas para demostrar que la frecuencia de arcaísmo aumenta la edad del poeta al datar un texto clásico. Por lo tanto *Los Persas*, *Las Suplicantes* y *Los siete contra Tebas* estarían, según este, considerados como las obras más antiguas (DOURADO, 1982, p. 47).

Las referencias musicales

Bach, (Johann Sebastian): Organista y compositor de origen alemán de música del Barroco, cuyas obras se recomienda que sean utilizadas como una de las técnicas posibles para enfrentar la perspectiva de la realidad y si, por ejemplo, se quiere componer. Aunque no se desprecian otros ritmos, se recomienda sobre todo la música clásica (DOURADO, 2009, p. 14).

Otras referencias: *Arte da fuga* de J. S. Bach, DOURADO, 1982, pp. 109, 113; DOURADO, 2001, p. 40.

Beethoven, (Ludwig van): Compositor alemán, que profesó una gran admiración por Bach desde una edad temprana. Intentó ser alumno de Mozart, pero fue una idea que no fructificó. Al final, trabajó con Haydn y Salieri, aunque aquejado de sordera, pronto se vio su carrera truncada, no obstante, nunca dejó de componer hasta el final de su vida. Se reflexiona en la obra *Um artista aprendiz* sobre el nombre que el músico le puso a la *Sexta sinfonía* (DOURADO, 1989, p. 180 *passim*).

Otras referencias: DOURADO, 1989, p. 133 *passim*.

Carlos Gomes, (Antonio): Considerado como el compositor de ópera brasileño más importante de Brasil, que compuso la ópera titulada *O guaraní* (Milán, 1870), escrita en italiano y dividida en cuatro actos. (DOURADO, 2001, p. 92).

Chopin, (Frédéric): Compositor polaco gracias al cual el piano se convirtió en el instrumento clave para el período Romántico. Exiliado en París,

tiene la oportunidad de conocer a artistas de la talla de Bellini, Rossini y Berlioz (DOURADO, 1992, p. 72).

Otras referencias: DOURADO, 1994, p. 234.

Haydn, (Franz Joseph): Músico de Corte austríaco, representante del período clasicista, que mantuvo una estrecha amistad con Mozart, además de ser profesor de Beethoven. (DOURADO, 1985, p. 129).

Otras referencias: DOURADO, 1992, pp. 72, 126.

Mendelssohn, (Felix o Jakob Ludwig Felix Mendelssohn Bartholdy): Compositor y pianista de música romántica alemana. (DOURADO, 1992, p. 224).

Otras referencias: DOURADO, 2001, p. 33.

Mozart, (Wolfgang Amadeus): Compositor austríaco, considerado como precursor del romanticismo. Se trató de un niño dotado con una genialidad sorprendente, que a los cuatro años ya componía e interpretaba piezas al clave. Murió prematuramente, dejando una extensa producción musical que, hasta hoy, posee frescura y sorprende. El personaje douradiano de Isaltina es el que se inicia con este compositor en el universo musical, contando con tan solo diez años de edad. (DOURADO, 1985, p. 89).

Otras referencias: DOURADO, 1985, p. 129; DOURADO, 1989, p. 120; DOURADO, 1992, pp. 16, 72 *passim*; DOURADO, 2001, pp. 65, 74 *passim*, 100.

Scarlatti, (Giuseppe Domenico): Compositor napolitano, afincado en España (Madrid), y que fue reconocido por sus sonatas, de música barroca, para clavicémbalo. (DOURADO, 1985, p. 129).

Schumann, (Robert): Este compositor alemán, pianista y crítico musical perteneciente al período romántico, constituye uno de los autores predilecto en la iniciación musical del personaje de Isaltina. (DOURADO, 1985, p. 89).

Otras referencias: DOURADO, 1985, pp. 104, 129, 144; DOURADO, 1992, pp. 33, 72, 126, 127, 128 *passim*, 130, 132, 222.

Strauss, (Johann o Johann Strauss II o Segundo): Compositor austríaco que se ganó el título de “rey del vals”. Se refiere su gran composición “El Danubio azul”. (DOURADO, 2001, p. 95).

Verdi, (Giuseppe): Compositor dramático italiano de la segunda mitad del siglo XIX. Se cita su ópera *La Traviata* (1853), aunque Verdi es autor de óperas tan relevantes como *Rigoletto* (1851) o *Il Trovatore* (1853) en las que hay una búsqueda por imprimirle al texto lírico siempre un tono de verosimilitud dramática. La cima de esta práctica la toca con *Aida* (1871), obra tras la cual se retira y solo compondrá un par de piezas inspiradas en textos shakesperianos. (DOURADO, 2001, p. 40).

Vivaldi, (Antonio): Compositor y violinista italiano perteneciente al período barroco, cuyas obras, más de quinientas, son fácilmente reconocibles dado el tono central tan original e inconfundible que poseen. Este es otro de los músicos cuyas obras se recomiendan escuchar como método para “enfrentar la realidad” (DOURADO, 2009, p. 14).

Otras referencias: DOURADO, 1989, pp. 132-133 *passim*; DOURADO, 2001, p. 40.

De entre las múltiples referencias de autores y obras aquí recogidos, en este sentido, es pertinente destacar el peso significativo de los autores españoles y el cuadro tan diverso de obras referidas, citadas, usadas, leídas y cruzadas. Como sugiere el propio Autran Dourado, en primer lugar, todo lector y posterior escritor debería: “Ler e parodiar bons autores como exercício, incorporá-los na sua mente, e esquecer-los, para que as imagens, símiles e metáforas deles passem a fazer parte do seu arsenal inconsciente, é um conselho que me permito dar-lhe” (DOURADO, 2009, p. 35).

Anexo 2

(Complementario de las constelaciones douradianas: Visión cronológica)

Década de 70: Los trabajos pioneros...

Los trabajos iniciales de corte académico, que están relacionados con la producción literaria de Autran Dourado y que se registran en la década de los años 70, coincidieron con el florecimiento de los estudios de posgrado universitario en Brasil. Entre los años 1970 y 1979 se han documentado un total de **15** volúmenes, entre tesis doctorales y maestrías, dedicados a investigar directamente algún aspecto de las obras publicadas durante este período por el escritor brasileño.

Paralelamente, y para entender qué materia prima era objeto de este primer bloque, hay que señalar que la producción literaria de Autran Dourado a finales de los años 70 se componía de las siguientes obras: *Teia*¹⁵⁵ (1947), *Sombra e exílio* (1950), *Tempo de amar* (1952), *Três histórias na praia*¹⁵⁶ (1955), *Nove histórias em grupos de três*¹⁵⁷ (1957) *A barca dos homens* (1961), *Uma vida em segredo* (1964), *Ópera dos mortos* (1967), *O risco do bordado* (1970), *Solidão solitude* (1972), *Uma poética de romance* (1973), *Os sinos da agonia* (1974), *Uma poética de romance: matéria de carpintaria* (1976), *Novelário de Donga Novais* (1976) y *Armas & corações* (1978). Un total de 15

¹⁵⁵ Integrada en el volumen *Novelas de aprendizado* (1980).

¹⁵⁶ Incluida en la obra *Solidão Solitude* (1972).

¹⁵⁷ *Ibid.*

obras que sirvieron como germen en el despuntar de estos estudios de posgrado.

A continuación, se han agrupado los trabajos de pesquisa representativos de este período. De entre los volúmenes recopilados en esta década, y que se han organizado aquí siguiendo un estricto orden cronológico, no ha sido posible la consulta de todos ellos, por diversos aspectos que no viene al caso comentar, pero que es importante destacar que han sido ajenos a mí. Como método diferenciador entre unos y otros, los volúmenes consultados aparecerán introducidos por un asterisco previo a la numeración [*1]:

*1. CAMARGO, Maria Stella. *Linguagem e silêncio na obra de Autran Dourado*. Maestría. Rio de Janeiro: PUC-RJ, 1973. Orientación: Prof. Dr. Affonso Romano de Sant'Anna.

*2. VASSALLO, Lúgia Maria Pondé. *Uma leitura das imagens de Ópera dos mortos*. Maestría. Rio de Janeiro: UFRJ, 1974. Orientación: Prof. Dr. Afrânio Coutinho.

3. SOUZA, Eneida Maria de. *A barca dos homens: a viagem e o rito*. Maestría. Rio de Janeiro: PUC, 1975. Orientación: Prof. Dr. Silvano Santiago y Affonso Romano de Sant'Anna¹⁵⁸.

4. ROCHA, Diva Vasconcelos da. *Ópera dos mortos, espaço de uma errância*. Tesis doctoral. Rio de Janeiro: UFF, 1975. (Sin datos sobre la orientación).

¹⁵⁸ En la plataforma del sistema de *curriculo* lattes se registra el segundo nombre como orientador del trabajo, en cambio FERNANDES (2006) recoge el primero apenas, por lo tanto se hacen constar ambos nombres.

*5. CARNEIRO, Silvia Maria Ximenes. *A técnica ficcional de Autran Dourado*. Maestría. Rio de Janeiro: UFRJ, 1975. Orientación: Prof. Dr. Afrânio dos Santos Coutinho.

6. MORAES, Helenice Valias de. *No labirinto do tempo: As personagens de Os sinos da agonia*. Maestría. París: Université de Haute Bretagne-Rennes, 1977. (Sin datos sobre la orientación).

*7. NÓBREGA, Francisca Maria do Nascimento. *O risco do bordado: a marca do homem*. Maestría. Rio de Janeiro: UFRJ, 1977. Orientación: Prof. Dr. Eduardo Mattos Portella.

*8. CAMPOS, Maria Consuelo da Cunha. *A teia e o labirinto: uma leitura da ficção de Autran Dourado*. Tesis doctoral. Rio de Janeiro: PUC-RJ, 1978. Orientación: Prof. Dr. Luís de França Costa Lima Filho.

*9. CAMINHA, Heda Maciel. *Architecture, corps et société: prolégomènes à une lecture d'Autran Dourado*. Tesis doctoral. Vincennes: Université de Paris VIII, 1979. Orientación: Prof. Dr. José da Silva Terra.

10. CUNHA, Dilberto Antônio Vieira da. *A dimensão barroca de 'Os sinos da agonia'*. Maestría. Florianópolis: UFSC, 1979. Orientación: Prof. Dr. Celestino Sache.

11. LACERDA, Wanilda Lima Vidal de. *O trágico em Ópera dos mortos*. Maestría. João Pessoa: UFPB, 1979. Orientación: Prof. Dr. Juarez da Gama Batista.

12. NASCIMENTO, Gizelda Medo do. *Fortunato e a restauração da espécie em A barca dos homens*. Maestría. Rio de Janeiro: UERJ, 1979. (Sin datos sobre la orientación).

*13. RIBEIRO, Luís Filipe. *Literatura e ideologia nos anos 70: leitura de quatro romances brasileiros*. Maestría. Rio de Janeiro: PUC-RJ, 1979. Orientación: Prof. Dr. Affonso Romano de Sant'Anna.

14. SCHELL, Denis Germano. *Aspectos do tempo e do espaço em Os sinos da agonia*. Maestría. Porto Alegre: UFRGS, 1979. Orientación: Prof. Dr. Donald Schüler. [Giménez (2005) apunta que la maestría es del año 1989].

15. SIMÕES, Antônio Roberto Monteiro. *Autran Dourado: a arte de tramar o romance*. Tesis doctoral. USA: University of North Carolina, 1979. (Sin datos sobre la orientación).

Tras la revisión de estas investigaciones, las primeras conclusiones permiten pensar en las temáticas iniciales que abrieron el campo de estudios críticos en torno a la obra del escritor brasileño Autran Dourado. Cuestiones como la ficción, el tiempo y el espacio, la construcción de los personajes, además de la soledad o la arquitectura de la “trama douradiana” a la hora de componer, constituyen los primeros pasos que se observan en este bloque de estudios que se ha denominado como “Los pioneros”.

Década de 80: Tras la estela...

Entre los años 1980 y 1989 se han documentado un total de **12** trabajos entre tesis doctorales y maestrías. Asimismo, hasta finales de los 80 aparecerán publicadas estas nuevas obras del escritor brasileño: *Novelas de aprendizado* (1980), *As imaginações pecaminosas* (1981), *O meu mestre imaginário* (1982), *A serviço del-Rei* (1984), *Lucas Procópio* (1984), *Violetas e caracóis* (1987) y *Um artista aprendiz* (1989). Un total de siete libros más que ampliarían la opción de las futuras pesquisas académicas.

Los volúmenes de los estudios recopilados en esta década, y organizados por año de defensa, son los siguientes:

16. AZEVEDO, Vera Lúcia Ramos de. *Biela: o inevitável caminho para o ser*. Maestría. Rio de Janeiro: UERJ, 1980. Orientación: Prof^a. Dr^a. Maria do Carmo Pandolfo. [En Giménez (2005) se menciona que este trabajo fue defendido en la UFRJ].

*17. SANTOS, Adazil Corrêa. *Tempo-teatro-mito: Os sinos da agonia*. Maestría. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Bauru, 1980. Orientación: Prof^a. Dr^a. Nelyse Aparecida Melro Salzedas.

18. SENRA, Ângela Maria de Freitas. *Paixão e fé: Os sinos da agonia de Autran Dourado*. Maestría. Minas Gerais: UFMG, 1981. Orientación: Prof^a. Dr^a. Letícia Malard.

19. SILVEIRA, Thalita Prado da. *Manifestações do trágico em textos de Autran Dourado*. Maestría. Rio Janeiro: Universidade Federal Fluminense, 1981. Orientación: Prof^a. Dr^a. Marlene de Castro Correia¹⁵⁹.
20. LASSE, Tapani Tiihonen. *Imagética, alegoria e simbolismo: sua função na criação de um universo mítico-poético em duas obras de Autran Dourado*. Tesis doctoral. Los Ángeles: Universidad de California, 1983. (Sin datos sobre la orientación).
21. MACHADO, Vera Maria Augusto. *O espelho e a estrutura de Uma vida em segredo*. Maestría. Rio de Janeiro: UERJ, 1983. Orientación: Prof. Dr. Emmanuel Carneiro Leão. [En Giménez (2005) se menciona que la maestría se defendió en la UFRJ].
22. MARQUES, Reinaldo Martiniano. *Os sinos da agonia: técnica narrativa e consciência trágica na ficção de Autran Dourado*. Maestría. Belo Horizonte: UFMG, 1984. Orientación: Prof^a. Dr^a. Ruth Silviano Brandão Lopes.
23. MENDA, Leniza Kautz [Kantz]. *Ideologia e literatura: uma interpretação da Ópera dos mortos*. Maestría. Porto Alegre: UFRGS, 1984. Orientación: Prof. Dr. Flávio Giannetti Loureiro Chaves.
24. CARREIRA, Ernestina. *Os sinos da agonia: romance barroco*. Tesis doctoral. Paris: Université de Paris IV – Sorbonne, 1985. Orientación: Prof. Dr. Paul Teyssier. Consejera: Prof^a. Dr^a. Yedda Dias Lima.

¹⁵⁹ En la plataforma lattes, de referencias curriculares (<<http://lattes.cnpq.br>>), aparecen dos modos de encontrar citaciones bibliográficas acerca de esta autora: COSTA, T. S.; Silveira, Thalita Prado da. Se recogen ambas para facilitar la búsqueda o el acceso.

25. MORAIS, Lindalva Patrício de. *A poética da solidão em Solidão solitude*. Maestría. João Pessoa: UFPB, 1988. Orientación: Prof. Dr. Vilson Brunel Meller.

*26. REIS, Luzia de Maria Rodrigues. *Sortilégios do avesso e a razão da loucura e a loucura da razão na literatura brasileira*. Tesis doctoral. São Paulo: Universidade de São Paulo. 1988. 2 vol. Orientación: Prof. Dr. João Alexandre Barbosa.

27. PASCALE, Donato. *Une approche de d'unité de l'oeuvre d'Autran Dourado*. Tesis doctoral, D.E.A. Marseille: Université de Provence Aix-Marseille I, 1989. (Sin datos sobre la orientación).

Es un hecho interesante el destacar, en primer lugar, cómo han decrecido en esta década las investigaciones en torno al escritor brasileño, al menos esa es una plausible interpretación que se infiere de este número menor de volúmenes cartografiados, máxime habiendo aumentado este su producción literaria. Como se verá, este es el único período en el que disminuye el número de investigaciones, por lo que se ha denominado: “Tras la estela...”, ya que ha permitido cierto grado de continuidad. La temática de esta década se centra en aspectos novedosos como el tratamiento de la locura, el mito o la simbología del espejo, entre otros. También reaparecen intereses en estudios centrados en alguno de los personajes douradianos, en las lecturas “barrocas” de diversos aspectos de sus obras o en la soledad, además de las cuestiones estructurales y de técnicas narrativas o ficcionales.

Década de 90: La consolidación

Entre los años 1990 y 1999 se han documentado un total de **20** trabajos defendidos, entre tesis doctorales y maestrías. En esta década aparecerán además cinco obras más de Autran Dourado: *Monte da alegria* (1990), *Um cavalheiro de antigamente* (1992), *Ópera dos fantoches* (1994), *Vida, paixão e morte do herói* (1995) y *Os melhores contos de Autran Dourado* (1997, Antología seleccionada por João Luiz Lafetá). Estas nuevas composiciones se sumarán al núcleo de las hasta ya ahora conocidas, ampliando así los campos para el estudio y la reflexión crítico-literaria y destacándose el hecho de que es en esta década cuando se completa la trilogía de la saga familiar de los Honório Cota, centro de interés de este balance crítico.

Los volúmenes académicos recopilados en esta década, y ordenados también cronológicamente, son los siguientes:

28. ALVIM, Cynira Amaral Costa. *A prevalência do agônico em Ópera dos mortos*. Maestría. Brasília: UNB, 1990. (Sin datos sobre la orientación).

*29. SAPONARA, Maria Lúcia Pagliarini. *Ópera dos mortos: a metáfora do drama existencial feminino*. Maestría. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 1990. Orientación: Prof. Dr. Jonny José Mafra.

30. FREITAS, Enivalda Nunes. *A menina, o rio e a missa, um rico intertextual*. Maestría. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 1991. Orientación: Prof^a. Dr^a. Dulce Maria Viana Mindlin.

31. KNIPP, Kersten. *Labyrinthisch erfahrung und thre darstellung im werk von Autran Dourado*. Maestría. Alemania: Universität Köln (Colonia), 1991. (Sin datos sobre la orientación).
32. FARIA, Aneuz de Oliveira. *No reverso da linguagem*. Maestría. Rio de Janeiro: UERJ, 1992. Orientación: Profª. Drª. Marília Rothier Cardoso.
- *33. CARNEIRO, Sonia Marques Joaquim. *A matéria de construção em Autran Dourado*. Maestría. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, Campus de Assis, 1993. Orientación: Profª. Drª. Maria Lúcia Pinheiro Sampaio.
- *34. PEREIRA, Marlene Guedes da Fonseca. *O cantar da Rosa-lina no solo da terra: Análise contrastiva entre a personagem Rosalina de Autran Dourado e algumas heroínas trágicas gregas*. Maestría. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993. Orientación: Profª. Drª. Dalma Braune Portugal do Nascimento.
35. CABRAL, Lenice Pimentel. *Ópera dos mortos: marcas edipianas na construção da personagem*. Maestría. Maceió: UFAL, 1994. Orientación: Prof. Dr. José Ubireval Alencar Guimarães.
36. FORTINE, Olga Regina. *Portraits de femmes dans l'oeuvre d'Autran Dourado*. Maestría. Paris: Université de Paris-Sorbone/Paris IV, 1994. (Sin datos sobre la orientación).
- *37. SENRA, Ângela M. de Freitas. *Baús de couro, baús de ouro: Minas de Autran Dourado*. Tesis doctoral. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1994. Orientación: Profª. Drª. Nádia Battella Gotlib.

38. BRAGANÇA, Leila de Oliveira e. *Do labirinto imaginário ao labirinto discursivo: uma leitura de Um cavaleiro de antigamente*. Maestría. Brasília: UNB, 1996. Orientación: Profª. Drª. Ana Maria Lisboa de Melo.
39. FERNANDES, Liduína Maria Vieira. *A estúrdia figura de Lucas Procópio*. Maestría. Fortaleza: UFC, 1996. Orientación: Prof. Dr. Pedro Paulo Montenegro.
40. GUIMARÃES, Ana Maria Agra. *Os disfarces do desejo (uma abordagem da simbologia da Ópera dos mortos)*. Maestría. Brasília: UNB, 1996. Orientación: Profª. Drª. Hilda Orquídea Hartmann Lontra.
41. PIRES, Regina Maria Nunes. *A estrutura arquetípica [arquitetônica?] dos sinos da agonia*. Maestría. Brasília: UNB, 1996. Orientación: Profª. Drª. Tânia Rebelo Costa Serra.
- *42. NETO, Agostinho Vieira. *Imagens de Vila Rica/Ouro Preto no espaço narrativo: uma leitura intersemiótica de Os sinos da agonia e Boca de chafariz*. Maestría. Belo Horizonte: Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, 1996. Orientación: Prof. Dr. Reinaldo Martiniano Marques.
- *43. PAGNAN, Celso Leopoldo. *Pressupostos da dualidade negativa em Ópera dos mortos, de Autran Dourado*. Maestría. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1997. Orientación: Prof. Dr. Valentim Aparecido Facioli.
- *44. MESSA, Fábio de Carvalho. *Tresandice e mansidão: a loucura na obra de Autran Dourado*. Maestría. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 1997. Orientación: Profª. Drª. Tânia Regina Oliveira Ramos.

45. SILVA, Denilson Lopes. *Nós os mortos (sensibilidades melancólicas, imagens neo-barrocas)*. Tesis doctoral. Brasília: UNB, 1997. Orientación: Prof^a. Dr^a. Maria Angélica Brasil Gonçalves Madeira.

46. CABRAL, Lenice Pimentel. *Os significantes do Barroco em Autran Dourado: (Des)dobras do Inconsciente*. Tesis doctoral. Maceió: UFAL, 1999. Orientación: Prof. Dr. Vilson Brunel Meller.

47. VALADÃO, Paulo Eduardo de Freitas. *A ocorrência de elementos da estética barroca em Ópera dos Mortos e “Os Sinos da Agonia”*. Maestría. Brasília: UNB, 1999. Orientación: Prof. Dr. Almir de Campos Bruneti.

En la temática de esta década se destaca una vez más el interés por la locura y los personajes, sobre todo por los femeninos, cuyas investigaciones suelen dialogar, a su vez, con protagonistas de la tragedia clásica. Existe también una fuerte presencia de trabajos centrados en lecturas donde las imágenes o la estética “barroca” predominan. La lengua y la estructura de la novela douradiana, así como la memoria, el laberinto, la dualidad o el deseo completan las líneas de estudio de esta década intitulada como: “La consolidación”.

Década de 2000: La consagración

Entre los años 2000 y 2010 se han documentado un total de **33** trabajos concluidos, entre tesis doctorales y maestrías. También se han registrado durante este período, como era de esperar, un número considerable de

trabajos en curso, lo que deja abierto este registro. Ya, entre los libros de reciente impresión del escritor minero, aparecen en esta década: *Gaiola aberta: Tempos de JK e Schmidt* (2000), *Breve manual de estilo e romance* (2003, revisado por el autor en 2009) y la antología *O senhor das horas* (2006). Se trata de las últimas tres obras publicadas hasta la fecha de entrega de esta tesis.

Los volúmenes recopilados en esta década, y organizados por año de defensa, son los siguientes:

*48. FRAGA, Maria Cristina Prates. *Ficções mineiras: o espaço do subsolo*. Tesis doctoral. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000. Orientación: Prof. Dr. Ronaldo de Melo e Souza.

*49. MONTANHA, Eleonora Vieira dos Santos. *No compasso das horas: música e morte na obra de Autran Dourado*. Maestría. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2000. Orientación: Prof. Dr. Marco Antonio Castelli.

*50. SELISTRE, Maria Tereza. *Retratos de mulher na literatura: Brasil e Argentina (1960-1990)*. Tesis doctoral. Porto Alegre: PUC, 2000. Orientación: Prof^a. Dr^a. Maria Luíza Ritzel Remédios.

51. ARAÚJO, Narciso Soares de. *Aspectos intertextuais na concepção das personagens de Lucas Procópio, romance de Autran Dourado*. Maestría. Maceió: UFAL, 2001. Orientación: Prof^a. Dr^a. Lenice Pimentel Cabral.

52. SILVA, Vera Lucia Lenz Vianna da¹⁶⁰. *Autran Dourado e William Faulkner: Poéticas em Comparação*. Tesis doctoral. Rio Grande do Sul: UFRGS, 2001. Orientación: Prof^a. Dr^a. Rita Terezinha Schmidt.

*53. MONTE, Alfredo Rodrigues. *Carpintaria e tecelagem: A obra de Autran Dourado*. Tesis doctoral. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2002. Orientación: Prof^a Dr^a. Adélia Bezerra de Menezes.

54. SEGRETTO, Nívea Maria de Lima. *A gente Honório Cota: uma reflexão sobre o tempo na trilogia de Autran Dourado*. Maestría. Rio de Janeiro: UERJ, 2002. Orientación: Prof^a. Dr^a. Ana Cristina Resende Chiara.

55. LIMA BIGIO, Susana Moreira de. *Espaços possíveis: identidade e legitimidade social em Os sinos de agonia de Autran Dourado*. Maestría. Brasília: UNB, 2003. Orientación: Prof^a. Dr^a. Regina Dalcastagnè.

*56. SOUZA, Necilda de. *O rito funerário em Autran Dourado*. Maestría. Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 2003. Orientación: Prof. Dr. Almir Aquino Corrêa.

*57. FERRAZ, Stella Montalvão. *Representando o preconceito: o eu e o outro em contos brasileiros contemporâneos*. Maestría. Brasília: UNB, 2004. Orientación: Prof^a. Dr^a. Regina Dalcastagnè.

58. RUFINO, José Antônio. *Solidão Exílio: A Identidade Cultural na Obra - Uma Vida em Segredo de Autran Dourado*. Maestría. Pernambuco: UFPE, 2004. Orientación: Prof^a. Dr^a. Maria do Carmo Siqueira Nino.

¹⁶⁰ Esta investigadora aparece también citada en la plataforma lattes como: VIANNA, Lúcia Lenz.

- *59. BOTTINO, Renata Christovão. *Autran Dourado leitor: Tempo de amar e Ópera dos fantoches*. Maestría. Rio de Janeiro: PUC-RJ, 2005. Orientación: Profª. Drª. Eliana Lucia M. Yunes Garcia.
- *60. GOMES, Marcia de Oliveira. *A barca dos homens, de Autran Dourado: a expressividade do volume frasal*. Maestría. Rio de Janeiro: UERJ, 2005. Orientación: Profª. Drª. Maria Teresa Gonçalves Pereira.
- *61. GIMENEZ, Izabel Cristina Souza. *Autran Dourado: uma poética da agonia e da decadência*. Tesis doctoral. São Paulo: UNESP, Campus de Araraquara, 2005. Orientación: Profª. Drª. Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan.
- *62. ANDRADE, Émile Cardoso. *A representação do trágico na Literatura Latino-americana pós-45*. Maestría. Brasília: UNB, 2006. Orientación: Profª. Drª. Sara Almarza.
- *63. FERREIRA, Isabel Maria da Cunha. *A morte em quatro narrativas brasileiras da segunda metade do século XX*. Maestría. Portugal: Universidade do Porto, 2006. Orientación: Prof. Dr. Arnaldo Saraiva.
- *64. FERNANDES, Liduína Maria Vieira. *O trançado das personagens negras na costura-risco autraniana*. Tesis doctoral. João Pessoa: Universidade Federal de Paraíba, 2006. Orientación: Profª Drª. Elisalva de Fátima Madruga Dantas.
- *65. LIBANORI, Evelyn Vânia. *A construção do espaço em Ópera dos mortos, de Autran Dourado, e Pedro Páramo, de Juan Rulfo*. Tesis doctoral. Assis: UNESP, 2006. Orientación: Profª. Drª. Heloisa Costa Milton.

- *66. MOGRABI, Alexandre Nascimento. *A travessia de A barca dos homens de Autran Dourado nas ondas do fluxo de consciência*. Maestría. Juiz de Fora: CESJF - Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, 2006. Orientación: Prof. Dr. William Valentine Redmond.
- *67. SEGALLA, Cristiane Bernabé. *Ópera dos mortos: Uma narrativa em quatro atos (o desdobramento do espaço social através da linguagem)*. Maestría. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2006. Orientación: Prof. Dr. Ariovaldo José Vidal.
- *68. TORGA, Vânia Lúcia Menezes. *O risco do bordado de Autran Dourado – A alusão nos gêneros textuais: o romance e a tese*. Tesis doctoral. Minas Gerais: UFMG, 2006. Orientación: Prof. Dr. Edson Nascimento Campos.
- *69. FONSECA, Laura Goulart. *Nos labirintos da memória: A poética de Autran Dourado em Os sinos da agonia e Ópera dos mortos*. Tesis doctoral. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007. Orientación: Prof. Dr. Manuel Antônio de Castro.
- *70. BEZERRA, Fernanda Gama. *O diálogo entre a ópera e o romance Ópera dos mortos, de Autran Dourado*. Maestría. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2008. Orientación: Prof^a. Dr^a. Lílian Lopondo.
- *71. LIMA, Susana Moreira de. *O outono da vida: trajetórias do envelhecimento feminino em narrativas brasileiras contemporâneas*. Tesis doctoral. Brasília: UNB, 2008. Orientación: Prof^a. Dr^a. Regina Dalcastagnè.

*72. LOURENÇO, Maria Manuela da Silva. *Os sinos da agonia: uma poética da memória*. Maestría. Portugal: Universidade de Lisboa, 2008. Orientación: Profª. Drª. Vania Pinheiro Chaves.

*73. MAIA, Claudia Cristina. *Paisagem na neblina. Os sinos da agonia de Autran Dourado*. Maestría. Belo Horizonte: UFMG, 2008. Orientación: Profª. Drª. Lyslei de Souza Nascimento.

*74. SANTOS, Leonor da Costa. *Autran Dourado em romance puxa romance ou a ficção recorrente*. Tesis doctoral. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008. Orientación: Prof. Dr. Wellington de Almeida Santos.

*75. SILVA, Gislene Maria Barral Lima Felipe da. *Olhando sobre o muro: representações de loucos na literatura brasileira contemporânea*. Tesis doctoral. Brasília: UNB, 2008. Orientación: Profª. Drª. Regina Dalcastagnè.

76. SAMPAIO, Flávia Rodrigues de. *Os sinos da agonia: uma desleitura do mito de Fedra*. Maestría. Teresina: UFPI, 2008. Orientación: Prof. Dr. Saulo Cunha de Serpa Brandão.

*77. SOUZA, Maria Antônia. *Ruína e reificação em Ópera dos mortos de Autran Dourado*. Maestría. Brasília: UNB, 2009. Orientación: Profª. Drª. Deane Maria Fonsêca de Castro e Costa.

*78. BRAGA, Andrea Abadia de Magalhães. *Tempo e Memória em Os Sinos da Agonia: uma relação de convergência*. Maestría. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, UFU, 2010. Orientación: Profª. Drª. Maria Ivonete Santos Silva.

79. PINHEIRO, Roseli da Silva. *A presença do duplo em Ópera dos mortos, de Autran Dourado*. Maestría. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2010? Orientación: Profª. Drª. Suzana Yolanda L. Machado Cánovas.

*80. SILVA JÚNIOR, Pedro Adrião da. *Análisis de errores. Estudio de las estructuras verbales y discursivas en el aprendizaje del español – LE por parte de alumnos brasileños (Producción escrita)*. Tesis doctoral. Salamanca: Universidad de Salamanca, Facultad de Filología, 2010. Orientación: Prof. Dr. Emilio Prieto de los Mozos¹⁶¹.

La temática de este último período denominado como: “La consagración”, se centra en investigaciones que se ocupan de los personajes, sobre todo de los femeninos; pero también del espacio y del tiempo en las novelas douradianas, de la memoria, de la música (centrándose en la ópera) y de la muerte; del fenómeno de intertextualidad, de la dualidad, de lo trágico y de la preocupación con la construcción de la ficción.

Investigaciones en curso

Este pequeño grupo de estudios se ha registrado para dejar constancia del interés que suscita, hasta la actualidad, la obra del escritor brasileño Autran Dourado y de las líneas continuistas (a la par que renovadoras) que siguen las pesquisas que están siendo realizadas en estos momentos en el ámbito brasileño.

¹⁶¹ Esta tesis doctoral no está directamente relacionada con la obra de Autran Dourado, pero usa uno de sus textos para ejemplificar la búsqueda de errores en la escritura.

81. TEIXEIRA, Paulo Sampaio. *Os mestres e o aprendiz: a formação literária de Autran Dourado em Um artista aprendiz e O meu mestre imaginário*. **Maestría en curso**. Fortaleza: UFC, 2009. Orientación: Prof^a. Dr^a. Odalice de Castro e Silva.
82. OLIVEIRA, Marcio da Silva. *A Influência da Literatura Clássica na obra ÓPERA DOS MORTOS de Autran Dourado*. **Maestría en curso**. Maringá: Universidade Estadual de Maringá, PR, 2009. Orientación: Prof. Dr. Aécio Flávio de Carvalho.
83. FAVARO. Karina Baldo Favaro. *Feminismo e regionalismo numa abordagem comparativista: um estudo das personagens Macabéa e Biela*. **Maestría en curso**. São Paulo: PUC-SP, 2010. Orientación: Prof^a. Dr^a. Juliana Silva Loyola.
84. RIBEIRO, Ana Gabriela Gonçalves. *As Mulheres de Duas Pontes: representações do feminino em O risco do bordado, de Autran Dourado*. **Maestría en curso**. Montes Claros: Universidade Estadual de Montes Claros, UNIMONTES, 2010. Orientación: Prof. Dr. Osmar Pereira Oliva.
85. LOTA, Roberto de Andrade. *A prosa poética de Autran Dourado, Osman Lins e Adonias Filho*. **Tesis doctoral en curso**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2011. Orientación: Prof. Dr. Godofredo de Oliveira Neto.
86. SANTOS, Elis Ângela Franco Ferreira. *Don Juan às avessas: a utopia do amor em Confissões de Narciso, de Autran Dourado*. **Maestría en curso**. Bahia: Universidade Estadual de Feira de Santana, UEFS, 2011. Orientación: Prof^a. Dr^a. Alessandra Leila Borges Gomes.

Anexo 3. Otras marcas del ejercicio de reescritura douradiana

Este anexo constituye un registro del levantamiento realizado en el conjunto de los tres primeros capítulos de las dos novelas seleccionadas (DOURADO, 1995b, 2006) cuyo objetivo ha sido el de cartografiar la naturaleza de la reescritura douradiana desde un parámetro más pragmático que teórico. El balance inicial, tras esta subdivisión básica entre forma y contenido, permite establecer cambios de orden tanto ortográfico como semántico que se presentan a seguir:

a). Ortográfico que, en esencia, no alteran el sentido ni el contenido de la novela, aunque sí el ritmo:

a.1). Modificaciones en la puntuación del texto.

En la versión de 2006 (que abarca las páginas 85-157) estos cambios que alteran el ritmo textual se inician solamente a partir de la página 91. Comienzan con supresiones de comas, prosiguen por cambios de puntos por comas y viceversa y, al final, se produce una sustitución de puntos seguidos por puntos y aparte o la introducción de puntos suspensivos, algo que dicho sea de paso que no es muy frecuente en la escritura douradiana.

a.2). Alteraciones en palabras o pequeños grupos de palabras, entre los que se destacan:

a.2.1). Tiempos verbales.

Capítulo 1: “Tudo muda, tudo **passa**” (1995b, p. 19) por “Tudo muda, tudo **passava**” (2006, p. 99).

Capítulo 2: “Ameaçando **virar** a ovelha negra” (1995b, p. 21) por “ameaçando **vir a ser** a ovelha negra” (2006, p. 101); “a mãe lhe **ensinara**” (1995b, p. 23) por “a mãe lhe **ensinava**” (2006, p. 102); “a religião da mãe **parecia** diferente” (1995b, p. 23) por “a religião da mãe **era** diferente” (2006, p. 102); “Fui **formado**” (1995b, p. 23) por “Fui **criado**” (2006, p. 102); “o major **exagerava**” (1995b, p. 23) por “o major **tinha exagerado**” (2006, p. 102); “ela **voltasse**” (1995b, p. 25) por “ela **se voltasse**” (2006, p. 104); “você me **viu**” (1995b, p. 25) por “você me **ouviu falando**” (2006, p. 104); “**Se diz** dos rapazes” (1995b, p. 25) por “**Diz-se** dos rapazes” (2006, p. 105); “feito **se diz**” (1995b, p. 26) por “feito **dizem os adultos**” (2006, p. 105); “como **devia ser** brutal” (1995b, p. 27) por “como **era** brutal” (2006, p. 106); “**tinham puxado** ao pai” (1995b, p. 28) por “**puxaram** ao pai” (2006, p. 107); “**Volte-se** à classe” (1995b, p. 28) por “**A gente volta** à classe” (2006, p. 107); “fingiu que **se dirigia** à classe” (1995b, p. 29) por “fingiu que **ia para** à classe” (2006, p. 108); “queria **estar de volta ao corredor para ver Gabriel sair** do gabinete do major” (1995b, p. 29) por “queria **esperar Gabriel, para vê-lo quando ele voltasse** do gabinete do major” (2006, p. 108).

Capítulo 3: “Aprendeu como devia **ser**” (1995b, p. 31) por “Aprendeu como devia **fazer**” (2006, p. 109); “tão difícil assim, **disse** ela” (1995b, p. 32) por “tão difícil assim, **retrucou** ela” (2006, p. 110); “para ver se não **há** nada sobrando ou faltando” (1995b, p. 33) por “para ver se **está** faltando ou sobrando **algo**” (2006, p. 111); “nunca **aprenderia**” (1995b, p. 33) por “nunca **aprenderei**” (2006, p. 111); “Se os períodos **são** curtos demais, vocês devem **juntá-los**” (1995b, p. 33) por “Se as frases **forem** curtas demais vocês devem **alongá-las**” (2006, p. 111); “Se uma comparação **estiver** muito forte” (1995b, p. 33) por “Se uma comparação **for** forte demais” (2006, p. 111); “**disse** ela” (1995b, p. 33) por “**dizia** ela” (2006, p. 111); “**vem** o verbo” (1995b, p. 34) por “**é** o verbo” (2006, p. 112); “Se vocês já **tiverem usado**” (1995b, p. 34) por “Se vocês **tiverem de usar**” (2006, p. 112); “não deve ser **feita**” (1995b, p. 34) por “não deve ser **escrita**” (2006, p. 112); “o primeiro **era** de Mauro” (1995b, p. 35) por “o primeiro **foi** de Mauro” (2006, p. 113); “**tinha é** mau gênio” (1995b, p. 36) por “**só tinha era** mau gênio” (2006, p. 114); “Oriosvaldino **jogou**” (1995b, p. 36) por “Oriosvaldino **resolveu jogar**” (2006, p. 114); “**fica** apenas” (1995b, p. 36) por “**vai ficar** apenas” (2006, p. 114); “Se não **ganhou**” (1995b, p. 37) por “Se não **alcançou**” (2006, p. 115); “**havia** outra coisa” (1995b, p. 37) por “**tinha** outra coisa” (2006, p. 115).

a.2.2). Género y/o número.

Capítulo 1: “Cabeça cheia de **galo**” (1995b, p. 11) por “cabeça cheia de **galos**” (2006, p. 90); “**ele** acabava por adormecer” (1995b, p. 13) por

“**ela** acabava por adormecer” (2006, p. 92); “coisa de **pé** nas costas” (1995b, p. 19) por “coisa de **pés** nas costas” (2006, p. 99).

Capítulo 2: (sin ninguna presencia registrada)

Capítulo 3: “nas primeiras aulas de Oriosvaldino” (1995b, p. 32) por “na primeira aula que Oriosvaldino” (2006, p. 109); “**curtos** demais” (1995b, p. 33) por “**curtas** demais” (2006, p. 111); “Se uma comparação **estiver muito forte**” (1995b, p. 33) por “Se o símile, comparação ou metáfora **estiverem fortes demais**” (2006, p. 111); “façam **ela ficar** mais **clara**” (1995b, p. 33) por “façam **elas ficarem** mais **claras**” (2006, pp. 111-112); “vai haver **uma novidade**” (1995b, p. 34) por “vai haver **novidades**” (2006, p. 112); “educar **o ouvido**” (1995b, p. 34) por “educar **os ouvidos**” (2006, p. 112); “e **da companheiragem**” (1995b, p. 37) por “e **do bom companheirismo**” (2006, p. 115); “na sala de aula” (1995b, p. 38) por “**nas salas** de aula” (2006, p. 116).

a.3). Cambios de grafía y de categoría gramatical en general.

Capítulo 1: “Bem apessoada” (1995b, p. 11) por “bem-apessoada” (2006, p. 90); “funcionou” (1995b, p. 16) por “*funcionou*” (2006, p. 95); “endemoinhado” (1995b, p. 16) por “endemoninhado” (2006, p. 95); “Quanto **a** educação escolar” (1995b, p. 18) por “Quanto **à** educação

escolar” (2006, p. 97); “partido dos sapos e partido dos periquitos” (1995b, p. 19) por “**Partido dos Sapos e Partido dos Periquitos**” (2006, p. 99).

Capítulo 2: “Moral cristã **ele** sabia o que era” (1995b, p. 23) por “Moral cristã **o menino** sabia o que era” (2006, p. 102); “Não só conheci **mestre Afonso**” (1995b, p. 23) por “Não só **o** conheci” (2006, p. 102); “que a gente **conhece e** louva” (1995b, p. 23) por “que a gente **tanto** louva” (2006, p. 102); “boca aberta **de** angustia” (1995b, p. 23) por “boca aberta **na** angustia” (2006, p. 102); “trocar **a** calça” (1995b, p. 25) por “trocar **de** calça” (2006, p. 104); “só valia **na** classe” (1995b, p. 26) por “só valia **em** classe” (2006, p. 105); “sabemos, menino não é gente” (1995b, p. 26) por “sabemos **que** menino não é gente” (2006, p. 105); “achava **ele**” (1995b, p. 27) por “achava **Oriosvaldino**” (2006, p. 106).

Capítulo 3: “não tirou boas notas” (1995b, p. 32) por “não **tirou’boas** notas” (2006, p. 110); “de fim **do** ano” (1995b, p. 32) por “de fim **de** ano” (2006, p. 110); “soube **aproveitar**” (1995b, p. 32) por “soube aproveitá-**los**” (2006, p. 110); “Os alunos achavam” (1995b, p. 32) por “**Se** os alunos achavam” (2006, p. 110); “dêem uma **lida**” (1995b, p. 33) por “dêem uma **leitura cuidadosa**” (2006, p. 111); “**ele** nunca aprenderia” (1995b, p. 33) por “**eu** nunca aprenderei” (2006, p. 111); “pensou **Oriosvaldino**” (1995b, p. 34) por “pensou **ele**” (2006, p. 112); “que não

conheço **e** depois” (1995b, p. 34) por “que não conheço **pra** depois” (2006, p. 112); “com o **major**” (1995b, p. 34) por “com o **Américo**” (2006, p. 112); “toca **harmônium**” (1995b, p. 34) por “toca **harmônio**” (2006, p. 112); “tenham **umas** noções” (1995b, p. 34) por “tenham **algumas** noções” (2006, p. 112); “se moveram **em** direção da janela” (1995b, p. 37) por “se moveram **na** direção da janela” (2006, p. 114); “se ajoelhe **sobre estes** bagos” (1995b, p. 37) por “se ajoelhe **nestes** bagos” (2006, p. 115); “até o fim da aula. Uma menina” (1995b, p. 37) por “até o fim da aula, **que não acabava nunca**. Uma menina” (2006, p. 115); “**Oriosvaldino** sempre foi” (1995b, p. 38) por “**ele** sempre foi” (2006, p. 116); “muito **imaginativo**” (1995b, p. 38) por “muito **imaginoso**” (2006, p. 116).

b). Semántico, que varía en algo el contenido informativo de la novela:

b.1). Modificaciones o alteraciones en frases, con una leve variación formal y/o de sentido:

Capítulo 1: “**A gente** explica” (1995b, p. 8) por “**Assim se** explica” (2006, p. 88); “**se** se disse o ditado” (1995b, p. 11) por “se disse o ditado” (2006, p. 90); “Antônio Joaquim **era** um homem à antiga” (1995b, p. 12) por “Antônio Joaquim, um homem à antiga” (2006, p. 91); “Ele e alguns escribas de altas sabenças, além de serem uns energúmenos, no sentido original da palavra, **que** acabaram se degolando” (1995b, p. 16)

por “Ele e alguns escribas de altas sabenças **que**, além de serem uns energúmenos, no sentido original da palavra, acabaram se degolando” (2006, p. 95); “o jogo do mando” (1995b, p. 17) por “o jugo do mundo” (2006, p. 95); “pôr reparo em fala ou opinião de marido” (1995b, p. 17) por “pôr reparo em fala ou **em** opinião de marido” (2006, p. 96); “partido político, só um” (1995b, p. 19) por “partido político **um só**” (2006, p. 99); “Naqueles bons tempos, **a bem dizer** os partidos eram dois, o Liberal e o Conservador” (1995b, p. 19) por “Naqueles bons tempos **antigos** os partidos eram dois, o **Conservador** e o **Liberal**” (2006, p. 99); “Muitos ainda têm vivas na lembrança” (1995b, p. 20) por “...muitos ainda **a** têm viva na lembrança” (2006, p. 99); “achou Margarida se babando” (1995b, p. 20) por “achou **a mãe** se babando” (2006, p. 100); “Oriosvaldino ir **à escola**” (1995b, p. 20) por “Oriosvaldino ir **ao colégio**” (2006, p. 100).

Capítulo 2: “Tudo só fez aumentar” (1995b, p. 21) por “tudo **isso** só fez aumentar” (2006, p. 101); “Oriosvaldino não sabia **das praxes, como se comportar diante da** autoridade máxima **sob as ordens de quem ia viver dali em diante. Não** pôde saber” (1995b, p. 22) por “Oriosvaldino não sabia **ainda como conviver dali em diante com a** autoridade máxima **do Colégio Verbo Divino. Ele** não pôde saber” (2006, p. 101); “Oriosvaldino. **Transido** de medo, ele começou a pingar” (1995b, p. 22) por “Oriosvaldino, **que, apertado** de medo, começou a pingar” (2006, p. 101); “melhor ele aprender **na vida**, tinha de enfrentar **o mundo**” (1995b, p. 22) por “melhor ele aprender **no mundo**, tinha de enfrentar **a vida**”

(2006, p. 101); “tal a aspereza **e o** volume da voz” (1995b, p. 22) por “tal a aspereza, **tal** volume da voz” (2006, p. 101); “a cartilha de **João Kopke**” (1995b, p. 23) por “a cartilha de **Tomás Galhardo**” (2006, p. 103); “já que tem algumas noções elementares” (1995b, p. 23) por “já que te, **um bom começo**” (2006, p. 103); “dando assim tempo **do filho sungar** as lágrimas” (1995b, p. 24) por “dando assim tempo **de Oriosvaldino secar bem** as lágrimas” (2006, p. 103); “na ausência dos pais, **que** tiveram...” por “na ausência dos pais (tiveram...)” (2006, p. 104); “vista esta, disse **ela**” (1995b, p. 25) por “vista esta, disse **dona Ordália**” (2006, p. 104); “Eu viro as costas, **disse ela**. não vou olhar para você” (1995b, p. 25) por “Eu viro as costas. Não vou olhar para você, **disse ela**.” (2006, p. 104); “Ele foi, se embarafustou” (1995b, p. 25) por “Ele foi **e** se embarafustou” (2006, p. 104); “e a **sineta** tocou” (1995b, p. 25) por “e a **campainha** tocou” (2006, p. 104); “em pouco seriam **adultos**” (1995b, p. 25) por “em pouco seriam **rapazes mesmo**” (2006, p. 105); “sem dizer vai água, desceu **no agressor** um poderoso pescoção, que o derrubou” (1995b, p. 26) por “sem dizer vai água, desceu um poderoso pescoção **no ruivo, o** que o derrubou” (2006, p. 105); “enfrentaria. **Êta** menino de briga!” (1995b, p. 26) por “enfrentaria. Menino de briga!” (2006, p. 105); “um **galinho** garnizé” (1995b, p. 26) por “um **galo** garnizé” (2006, p. 105); “contou à mãe a **malvadeza** do major” (1995b, p. 26) por “contou à mãe a **história** do major” (2006, p. 105); “**Se** compreende” (1995b, p. 26) por “**A gente** compreende” (2006, p. 106); “pelo que viu **uma vez**” (1995b, p. 27) por “pelo que viu” (2006, p. 106); “como devia ser brutal a mão do major” (1995b, p. 27) por “como era

brutal **e pesada** a mão do major” (2006, p. 106); “um aluno que **um dia** estava com o diabo no corpo” (1995b, p. 27) por “um aluno que estava com o diabo no corpo **aquele dia**” (2006, p. 106); “ele teve a **incrível** ousadia” (1995b, p. 27) por “ele teve a **suprema** ousadia” (2006, p. 106); “**o major** tudo fiscalizava” (1995b, p. 27) por “**ele** tudo fiscalizava” (2006, p. 106); “a falta era gravíssima, **os indigitados eram enviados ao major**, que aplicava” (1995b, p. 28) por “a falta era gravíssima, **elas mandavam o faltoso se apresentar ao irmão**, que **lhe** aplicava” (2006, p. 107); “**os** infelizes” (1995b, p. 28) por “**aqueles** infelizes” (2006, p. 107); “ficavam esperando até **ele acabar** a sua aula” (1995b, p. 28) por “ficavam esperando até a sua aula **acabar**” (2006, p. 107); “deixemos **ao** tempo o seu infinito **e** muitas vezes” (1995b, p. 28) por “deixemos **com** o tempo o seu infinito **ou** muitas vezes” (2006, p. 107); “ele **às vezes** corre ligeiro **às vezes** se arrasta” (1995b, p. 28) por “ele corre ligeiro **outras horas** se arrasta” (2006, p. 107); “bons contadores de **casos**” (1995b, p. 28) por “bons contadores de **história**” (2006, p. 107); “Todo bordado tem o seu risco” (1995b, p. 28) por “Todo bordado tem o seu risco **próprio**” (2006, p. 107); “**E** você, pequeno” (1995b, p. 29) por “**Quanto a** você, pequeno” (2006, p.108); “pesado de medo, **lhe dizia**” (1995b, p. 29) por “pesado de medo, **dizia lhe**” (2006, p. 108).

Capítulo 3: “Era boa demais” (1995b, p. 31) por “Era boa **até** demais” (2006, p. 109); “aulas de Oriosvaldino. Quando lerem” (1995b, p. 32) por “aula que Oriosvaldino **assistiu**. Quando lerem” (2006, p. 109); “sentido

da palavra, quero dizer” (1995b, p. 32) por “sentido da palavra, **eu** quero dizer” (2006, p. 109); “é um livro muito difícil este, disse um” (1995b, p. 32) por “é um livro muito difícil este **O coração**, disse um” (2006, p. 110); “Você está achando **O coração** difícil? **disse ela**. É porque não foi bom aluno de Marcela. **Você** com certeza” (1995b, p. 32) por “**se** você está achando difícil é porque não foi bom aluno de **minha irmã** Marcela. Com certeza” (2006, p. 110); “passou por pouco” (1995b, p. 32) por “passou por pouco, **disse ela**” (2006, p. 110); “disse o **menino**, que se chamava Antônio” (1995b, p. 32) por “disse o **mesmo rapazinho**, que se chamava Antônio” (2006, p. 110); “diferente das irmãs, não admitia” (1995b, p. 32) por “diferente das irmãs, **dona Ordália** não admitia” (2006, p. 110); “primeira redação, **disse ela**, dêem” (1995b, p. 33) por “primeira redação, dêem” (2006, p. 111); “apertar uma **parte**” (1995b, p. 33) por “apertar uma **frase**” (2006, p. 111); “examiná-la **bem**” (1995b, p. 33) por “examiná-la **cuidadosamente**” (2006, p. 111); “não sabe o que é **período**” (1995b, p. 33) por “não sabe o que é **estilo**” (2006, p. 111); “me fale, **que na próxima aula** eu explico” (1995b, p. 33) por “me fale, **que amanhã** eu explico” (2006, p. 111); “**muito forte** vocês devem enfraquecê-la” (1995b, p. 33) por “forte demais devem enfraquecê-la” (2006, p. 111); “Na ordem da importância, **em primeiro lugar vem** o verbo” (1995b, pp. 33-34) por “Na ordem da importância **o principal é** o verbo” (2006, p. 112); “**Em segundo** vem” (1995b, p. 34) por “**Em seguida** vem” (2006, p. 112); “Se vocês **já** tiverem usado um muito perto, devem trocá-lo por um sinônimo” (1995b, p. 34) por “Se vocês tiverem de usar um **substantivo** muito perto **de outro**, devem trocá-lo

por um sinônimo” (2006, p. 112); “passá-la a limpo” (1995b, p. 34) por “passá-la a limpo, **disse ela**” (2006, p. 112); “para o coração” (1995b, p. 34) por “para o coração **também**” (2006, p. 112); “contra o tempo, contra a vida, contra **si** mesmo” (1995b, p. 35) por “contra o tempo, **contra a cidade**, contra a vida, contra **ele** mesmo” (2006, p. 113); “a vida não era só flores” (1995b, p. 35) por “a vida não era só **de** flores” (2006, p. 113); “eu estava dizendo? **disse ela**. Pegue o giz” (1995b, p. 36) por “eu estava dizendo? **Então** pegue o giz” (2006, p. 114); “não prestava atenção” (1995b, p. 36) por “não prestava **a menor** atenção” (2006, p. 114); “o primeiro **prêmio**” (1995b, p. 37) por “o primeiro **lugar**” (2006, p. 115); “**da** Prefeitura **Municipal**, **na frente** da qual” (1995b, p. 37) por “**pela** Prefeitura, **diante** da qual” (2006, p. 115); “o major pertencia” (1995b, p. 37) por “o major **Américo** pertencia” (2006, p. 115); “Se o gabinete ele chamava Oriosvaldino de você, na sala de aula era outro, tratava os alunos de senhor e as alunas de senhoritas” (1995b, p. 38) por “Se **no seu** gabinete **particular** ele chamava **os alunos** de você, **fora dali**, nas salas de aula, era senhor e senhorita **para lá e para cá**” (2006, p. 116); “Descia a mão com força, **ele** era um homem **grande e forte**. Horrorizado” (1995b, p. 39) por “**Ele** descia a mão com força, ele era um homem **violento**. Horrorizado” (2006, pp. 116-117); “Um discurso **rebarbativo**, cheio de imagens” (1995b, p. 39) por “Um discurso cheio de imagens” (2006, p. 117).

Capítulo 1: “O aconselhou a não ofender a mulher, **seria demais; na verdade, à sua maneira, ele a amava. Mas para não dizer que não reparara na ousadia da mulher**, disse mesmo” (1995b, p. 18) por “O aconselhou a não ofender a mulher, disse mesmo” (2006, p. 96); “Oriosvaldino **parecia um homenzinho** – as dragonas nos ombros” (1995b, p. 20) por “Oriosvaldino – as dragonas nos ombros” (2006, p. 100).

Capítulo 2: “O major Américo **recebeu pai e filho no seu gabinete. A cara fechada, a barba comprida e grisalha, o pincenê de aro de metal acavalado no nariz grande e curvo que nem bico de ave de rapina**” (1995b, p. 21) por “O major Américo **tinha a boca feito bico de ave de rapina**” (2006, p. 101); “dureza e rigor de que gozava o major **Américo** na cidade” (1995b, p. 21) por “dureza e rigor de que o major gozava na cidade” (2006, p. 101); “para o **transviado voltar ao caminho do bem, deixar as veredas do pecado. O major custava a dizer alguma coisa, olhava de alto para baixo o noviço. Se descubra, disse Antônio Joaquim ao filho, que tirou o quepe. Oriosvaldino**” (1995b, p. 21) por “para o **filho deixar a senda do pecado e voltar ao convívio humano. Oriosvaldino**” (2006, p. 101); “o medo tingia de negrume e apreensão as imagens e a fantasia do menino.” (1995b, p. 22) por “o medo tingia de negrume e apreensão as imagens e a fantasia do menino **ao olhar através da janela aberta o céu tinindo de azul, umas nuvens navegando**” (2006, p. 101); “de volta para casa.

O coração ainda apertado, ele pensou” (1995b, p. 22) por “de volta para casa. Ele **ainda** pensou” (2006, p. 101); “do que disse o major. **As palavras que ele usava pareciam palavreado de missa. Achava porém que devia ser algo de terrível**, tal a cara” (1995b, p. 22) por “do que disse o sábio major. As mais terríveis, tal a cara” (2006, p. 102); “limpou as lágrimas que a custo **o filho conteve e só agora corriam pela cara**” (1995b, p. 103) por); “limpou as lágrimas que a custo Oriosvaldino conteve na presença do major. Agora chorava” (2006, p. 103); “Meu filho, não chore, **é ruim, disse o pai. E como Oriosvaldino não conseguisse conter o choro, o pai se permitiu mostrar o carinho que escondia, disse se acalme, filhinho, sungue as lágrimas**” (1995b, p. 24) por “Não chore, meu filho, enxugue os olhos e sungue o nariz” (2006, p. 103); “o choro do menino tinha cessado de todo. **A cara seca pelo lenço do pai, só os olhos vermelhos eram um sinal de que Oriosvaldino chorara. Depois, os olhos**” (1995b, p. 24) por “o choro do menino tinha cessado de todo. Depois, os olhos” (2006, p. 103); “menino rico, **que tinha mais de duas calças**” (1995b, p. 24) por “menino rico, tinha duas calças” (2006, p. 104); “ficara hospedado com o major, **deixara**” (1995b, p. 24) por “ficara hospedado com o major” (2006, p. 24); “você me **viu, ela lhe dará, disse dona Ordália. A Mafalda deve estar na cozinha, disse ela.** Oriosvaldino não tinha visto” (1995b, p. 25) por “você me **ouviu falando, o nome dela é Mafalda.** Oriosvaldino não tinha visto” (2006, p. 104); “Ele disse **que a professora mandara buscar um copo d’água. Ela lhe deu.** Quando ele voltou” (1995b, p. 25) por “Ele disse, **ela lhe deu um copo d’água, ele bebeu.**

Quando ele voltou” (2006, p. 104); “colava na porta da sala de dona Ordália. Quando não espiava” (1995b, p. 27) por “colava na porta da sala de dona Ordália, **para ele e mais fraca das irmãs**, quando não espiava” (2006, p. 107); “madeira velha” (1995b, p. 28) “madeira velha **da porta**” (2006, p. 107); “ao pai, **um homem subitamente duro. Já dona Ordália**” (1995b, p. 28) por “ao pai, **enquanto dona Ordália**” (2006, p. 107); “acabar a sua aula. **Não só na classe, também numa gaveta da escrivaninha do seu gabinete o major tinha o maldito instrumento de punição e corretivo. Aluno comportado e estudioso, mesmo quando passou para a classe de dona Mercedes, Oriosvaldino nunca sofreu castigo corporal, a não ser aquela vez, de joelhos sobre bagos de milho. Só veio presenciar a aplicação da palmatoria na quarta série, quando passou para a classe do major. Mas não avancemos**” (1995b, p. 28) por “até a sua aula acabar. Mas não avancemos” (2006, p. 107); “do major. **Quando este retornou do banheiro, Oriosvaldino andou depressa**” (1995b, p. 29) por “do major. Andou depressa” (2006, p. 108); “aparecer de novo e **surpreendê-lo no corredor**” (1995b, p. 29) por “aparecer de novo, e **aí ele estaria perdido**” (2006, p. 108).

Capítulo 3: “E você, **a pesar de repente – eu sei, tirou as piores notas**, disse dona Ordália” (1995b, p. 32) por “E você **o ultimão**, disse dona Ordália” (2006, p. 110); “Eu nunca **ouvi falar desse tal de período**, pensou **Oriosvaldino**” (1995b, p. 33) por “Eu nunca **vou saber**

o que é **estilo**, pensou **ele**” (2006, p. 111); “pensou **Oriosvaldino**. Ela com certeza quer dizer que sou eu, peguei a turma no meio do ano. Se os **períodos** são curtos demais” (1995b, p. 33) por “pensou **ele**. **Período** eu sei, mamãe me ensinou como fazer uma boa análise lógica sintática. Que saudades de mamãe!) Se as frases forem curtas demais” (2006, p. 111); “**Não repitam os torneios, os** volteios desnecessários. Que é torneio? pensou **Oriosvaldino**. Meu Deus, como eu não sei nada! Não vou aguentar, mesmo ela sendo assim tão boa, no fim do ano eu tomo bomba. Se uma comparação estiver muito forte” (1995b, p. 33) por “**mas nada de** volteios, **é bom dizer, cuidado com as metáforas**. (Meu Deus, mais esta! **Metáfora**, que que é?, disse ele a si mesmo.) Ela continuava falando e ele distraído. “Se uma comparação for forte demais” (2006, p. 111); “repitam o que fizeram **na segunda redação**, com um olho” (1995b, p. 34) por “repitam o que fizeram com um olho” (2006, p. 112); “faria dele um herói. **O livro que Oriosvaldino achou mais útil foi *Leituras Manuscritas*, de Tomás Galhardo, onde havia todo tipo de caligrafia: das letras mais bordadas aos quase garranchos de difícil leitura**. No fim do ano” (1995b, p. 35) por “faria dele um herói da briosa gente de Duas Pontes. No fim do ano” (2006, p. 113); “acabou por superar **a si mesmo, a se controlar**” (1995b, p. 37) por “acabou por **se** superar, **por** se controlar” (2006, p. 115); “coube a Mauro), **tirou a mesma colocação do ano anterior, ficou em segundo lugar**. Mas nem tudo era amargor” (1995b, p. 37) por “coube a Mauro), **bem que se esforçou**. Mas nem tudo era amargor” (2006, p. 115); “quatro colégios, **do Grupo Escolar Tomás**

Antônio Gonzaga e da Escola Normal Bernardo Guimarães desfilavam pelas ruas da cidade, passando diante da Câmara dos Vereadores” (1995b, p. 37) por “quatro colégios **particulares da cidade desfilavam pelas ruas, passando pela Câmara dos Vereadores**” (2006, p. 115); “era admirador do presidente **Artur Bernardes**. Admirador só não” (1995b, p. 37) por “era admirador do presidente **do Estado**. Admirador só não” (2006, p. 115); “distingua os **exaltados bernardistas**. **Republicano histórico, antes mesmo da proclamação da república, contemporâneo do marechal Deodoro da Fonseca e do marechal Floriano Peixoto**, o major era militarista” (1995b, p. 38) por “distingua os **antigos** bernardistas. O major era militarista” (2006, p. 115); “muito imaginativo, **chegado a fantasias e sonhos acordados. É capaz de que estivesse ali a semente do ímpeto e o entusiasmo que o faria no futuro vestir a farda e carregar um fuzil verdadeiro**, se tornar o herói da gente briosa de Duas Pontes” (1995b, p. 38) por “muito imaginoso. **Já se via um soldado verdadeiro a serviço da pátria**” (2006, p. 116); “sofrimento alheio. **Foi com Dagoberto, que não era um bom aluno, diga-se a bem da verdade**. Relapso e vagabundo, **tirava sempre as piores notas**. Além disso” (1995b, p. 38) por “sofrimento alheio. Além disso” (2006, p. 116); “Horrorizado (era a primeira vez que Oriosvaldino **presenciava aquele castigo**), **ele não conseguia contar, como os outros alunos, quantos bolos Dagoberto levava. Vinte, trinta ou cinquenta, não importa o número de bolor, mas a imolação de Dagoberto no altar da perversidade e do autoritarismo. Nos primeiros bolos ele ainda resistiu. A partir do sexto as lágrimas**

começaram a correr dos olhos. Voltou para a sua carteira abatido, derrotado, um frangalho de gente. Mas o tempo” (1995b, p. 39) por “Horrorizado (era a primeira vez que Oriosvaldino assistia a uma cena semelhante, o major não tinha dado por ele), Oriosvaldino pensara em contar os bolos, viu que era impossível. Quando terminou o sacrifício, o major mandou Dagoberto abrir a porta e ir embora. Oriosvaldino reparou que o major estava de costas para ele, era a sua oportunidade de fugir. Foi ele que fez, saiu correndo pelo corredor, ia para a sua classe. Dagoberto tomou a porta da rua, foi-se embora. Ele era da classe de dona Mercedes, Oriosvaldino disse a si mesmo amanhã eu o procuro para me solidarizar com ele, coisa que ele sabia impossível, teria de vencer a si mesmo. Mas o tempo” (2006, p. 117); “medalha de ouro tendo em alto relevo a pomba do Espírito Santo e a inscrição *Industrie premium*. Além da medalha, recebeu um livro edificante” (1995b, p. 39) por “medalha de ouro com a inscrição *Industrie premium* e um livro edificante” (2006, p. 117); “Ficou sabendo como é precária, como às vezes costuma ser” (1995b, p. 40) por “Ficou sabendo como às vezes costuma ser” (2006, p. 117).

b.3). Adición de texto inédito en el de 2006:

Capítulo 1: “Se lembrava saudoso de quando menino” (1995b, p. 19) por “Se lembrava saudoso de quando ele menino, esquecido das pancadarias, dos castigos injustos. Mas a vida é assim mesmo, tem-se de esquecer.” (2006, p. 97).

[Se añade nuevo material entre las páginas 97-99 y se altera el orden de los párrafos subsiguientes. No se transcribe dado el tamaño del fragmento, pero se deja constancia de ello].

“Tinha razão Antônio Joaquim” (1995b, p. 19) por **“Tudo mudava, tinha razão Antônio Joaquim”** (2006, p. 99); “O outro era Camões. Tudo agora só vigia na memória” (1995b, p. 19) por “O outro era Camões. **Mudou-se do Império para a República e tudo continuou uma mesma, se dizia para não sofrer perseguição.** Agora si vige patente [se mantiene], **lá se foram os galões**” (2006, p. 99); “partido político, só um” (1995b, p. 19) por “partido político **um só, assim mesmo nas capitais**” (2006, p. 99); “era por vício de fala e memória velhas” (1995b, p. 19) por “era por **causa de velhas rixas**, vício de fala e memória velhas” (2006, p. 99); “achava Antônio Joaquim. Tudo muda” (1995b, p. 19) por “achava Antônio Joaquim, **mas não dizia nada.** Tudo muda” (2006, p. 99); “barão do café, de escudo e brasão” (1995b, p. 20) por “**(barão do café, diga-se de passagem)**, de escudo e brasão” (2006, p. 100).

Capítulo 2: “Procuró incutir nos alunos” (1995b, p. 22) por “procuró incutir **no espírito dos** alunos” (2006, p. 102); “o temor a Deus, os sábios” (1995b, p. 22) por “o temor a Deus, **que é o primeiro degrau da verdadeira sabedoria:** os sábios” (2006, p.102); “pregar francesices” (1995b, p. 22) por “pregar francesices, **finalizou o major**” (2006, p. 102); “Oriosvaldino não entendeu a metade do que disse o major” (1995b, p. 22) por “Oriosvaldino **e as palavras, ele** não entendeu **nem** a metade do

que disse o **sábio** major” (2006, p. 102); “voz engastalhada, impossível. O próprio Antônio Joaquim” (1995b, p. 23) por “voz engastalhada, impossível. **Cuidou que ia desmaiar, cair. Não aconteceu, seu anjo-da-guarda veio em seu auxílio.** O próprio Antônio Joaquim” (2006, p. 102); “primeiro pensou e sentiu. Ele me parece um menino difícil” (1995b, p. 23) por “primeiro pensou e sentiu, **disse o nome todo é comprido demais da conta, loucura minha, promessa de minha mulher.** Ele me parece um menino difícil” (2006, p. 103); “além do livro de leitura” (1995b, p. 23) por “além do **Livro de Zezé**, de leitura **em classe**” (2006, p. 103); “o senhor não falou, disse o major” (1995b, p. 23) por “o senhor não falou **que ele é um gênio**, disse o major. **Não é um gênio, apenas é inteligente e aplicado, disse Antônio Joaquim. O major sorriu, disse não exageremos, foi ironia minha, desculpem-me o mau jeito. Esqueçamos, disse Antônio Joaquim, e colocou o chapelão de palha branca na cabeça**” (2006, p. 103); “mais o sorriso, de uma certa maneira” (1995b, p. 24) por “mais o sorriso **brando e honesto, de qualquer alegria duvidoso**, de uma certa maneira” (2006, p. 103); “percebeu o problema, **ainda outra** vez sorriu. Eu viro as costas” (1995b, p. 25) por “percebeu o problema, **mais uma** vez sorriu **brandamente.** Eu viro as costas” (2006, p. 104); “outro lhe mostrou a língua. Oriosvaldino, vá pedir água” (1995b, p. 25) por “outro lhe mostrou a língua. **Oriosvaldino estava com sede, pediu água a dona Ordália.** Oriosvaldino, vá pedir água” (2006, p. 104); “conversas de patifaria, o mesmo” (1995b, p. 26) por “conversas de patifaria **e histórias de sacanagem**, o mesmo” (2006, p. 105); “olha o bocó. Um mais ousado”

(1995b, p. 26) por “olha o bocó **de argola**. Um mais ousado” (2006, p. 105); “se limitou a mandá-lo para fora da classe. De nada adiantou” (1995b, p. 27) por “se limitou a mandá-lo para fora da classe **e copiar duzentas vezes uma frase**. De nada adiantou” (2006, p. 106); “era muito nervoso, por qualquer coisa” (1995b, p. 29) por “era muito nervoso (**isso a mãe já sabia**) por qualquer coisa” (2006, p. 107); “deu de cara com os dois. Que estão fazendo aí?” (1995b, p. 29) por “deu de cara com os dois, **ainda no corredor. O**. Que estão **vocês** fazendo aí?” (2006, p. 108); “Oriosvaldino adivinhou o que queria dizer a palavra ‘conversinha’” (1995b, p. 29) por “Oriosvaldino adivinhou (**não era difícil**) o que significava ‘conversinha’” (2006, p. 108); “dicionário do major” (1995b, p. 29) por “dicionário **particular** do major” (2006, p. 108); “mostrou a Oriosvaldino as mãos inchadas de bolo” (1995b, p. 29) por “mostrou a Oriosvaldino **a palma da mão vermelhinha, um tanto** inchadas de bolo” (2006, p. 108).

Capítulo 3: “Era boa demais, tinha mesmo” (1995b, p. 31) por “Era boa até demais, **o que é ruim**. Tinha mesmo” (2006, p. 109); “Vocês devem **procurar ser naturais na escrita, nada** de afetação, disse ela” (1995b, p. 32) por “Vocês devem **buscar a naturalidade, nada de complicação, que dá a aparência** de afetação, disse ela” (2006, p. 109); “É lendo que se aprende” (1995b, p. 32) por “É lendo **os bons autores** que se aprende” (2006, p. 109); “leitura atenta e estudada. Dona Ordália, com licença” (1995b, p. 32) por “leitura atenta e estudada.

Embora entendendo pouco do que ela dizia, achava tudo muito bonito. Não era só ele, parece que muitos alunos não entediam. Se o major a ouvisse falar assim, certamente diria que dona Ordália era pedante, mas perto dele, ela não falaria daquele jeito. Os alunos em geral achavam que ela era uma sábia quando lia seu discurso de fim de ano escolar. Pedante mesmo era o major Américo, que improvisava quase sempre, só escrevia para ler quando ficava sabendo que estariam presentes as autoridades de Duas Pontes, por ocasião da entrega dos prêmios aos melhores alunos. Dona Ordália, com licença” (2006, pp. 109-110); “Faz bem, é apertado e cheio que o carro de bois canta melhor, diz o ditado, disse ela” (1995b, p. 32) por “Faz **muito** bem a minha irmã, disse dona Ordália. Como diz o **ditado**, é carregado que melhor canta o carro de bois” (2006, p. 110); “disse Antônio. O Mauro foi o primeirão” (1995b, p. 32) por “disse Antônio. O Mauro **não vale, ele** foi o primeirão” (2006, p. 110); “nos Evangelhos” (1995b, p. 32) por “nos Evangelhos **de Nosso Senhor Jesus Cristo, disse dona Ordália**” (2006, p. 110); “dona Ordália **sábia demais. Se ela era assim, eles iam ver o que era sabença, e sabença sisuda, na quarta série, quando fossem estudar com o major Américo. Antes de tudo**” (1995b, pp. 32-33) por “dona Ordália **de uma sabença extraordinária, eles iam ver quando passassem para a classe do major, um verdadeiro sábio, disse um menino chamado João. Mas voltemos à vaca fria, disse Maria, uma menina bem comportada. Isso, disse dona Ordália, é assim que eu gosto de ver. Antes de tudo**” (2006, p. 110); “a pessoa é inspirada” (1995b, p. 33) por

“a pessoa é inspirada **e sabe das coisas, porque são as coisas que importam numa boa composição**” (2006, p. 110); “devem inverter os períodos. Se alguém” (1995b, p. 33) por “devem inverter os períodos, **mas com cuidado, para que não se perca a unidade de estilo**. Se alguém” (2006, p. 111); “eu explico **de novo o que é período**” (1995b, p. 33) por “eu explico.” (2006, p. 111); “devem enfraquecê-la, disse ela” (1995b, p. 33) por “devem enfraquecê-la **ou usar uma metáfora**, dizia ela” (2006, p. 111); “no fim do ano eu tomo bomba. Se uma comparação estiver muito forte” (1995b, p. 33) por “dizia ela. **(Lá vem outra vez a infeliz da metáfora. Dona Ordália é muito boazinha, mas meio quarta-feira, meio destelhada, eu quero dizer. Onde já se ouviu falar desse jeito a uma turma quase só de meninos e meninas, que não devem estar capiscando nada?) Se o símile, comparação ou metáfora estiverem fortes demais**” (2006, p. 111); “façam ela ficar mais clara. Na ordem da importância” (1995b, pp. 33-34) por “façam elas ficarem mais claras, **mais simples, mais precisas, disse ela**. Na ordem da importância” (2006, pp. 111-112); “devem trocá-lo por um sinônimo” (1995b, p. 34) por “devem trocá-lo por um sinônimo, **a nossa língua é muito rica**” (2006, p. 112); “Usa as palavras mais simples, **que todo mundo usa. Tem hora que eu não entendo o que dona Ordália está dizendo**. O melhor é” (1995b, p. 34) por “Usa as palavras mais simples, **ela é boa mesmo em provérbio, usa uns tão engraçados! Alguns ela inventa na hora, pensa que não sei. Com dona Ordália é diferente, o melhor é**” (2006, p. 112); “depois **pedir em casa a mamãe** para ver no dicionário” (1995b, p. 34) por “depois **procurar no pai-dos-burros, quer**

dizer no dicionário, **como mamãe gostava de fazer às vezes**” (2006, p. 112); “Alberto, outro bom aluno, travaram” (1995b, p. 34) por “Alberto, outro bom aluno, **(Oriosvaldino ficou sabendo depois)** travaram” (2006, p. 112); “se preocupando com a minoria” (1995b, p. 34) por “se preocupando com a minoria, **a minoria se arranja sozinha.**” (2006, p. 113); “Oriosvaldino se comoveu demais com **o conto.** Pediu o livro emprestado, queria que a mãe lesse para ele outra vez” (1995b, p. 35) por “Oriosvaldino se comoveu demais com **um contozinho que leu no recreio num livro de Mauro, O coração, que** pediu emprestado, **traria de volta no dia seguinte,** queria que a mãe lesse outra vez para ele” (2006, p. 113); “Margarida leu” (1995b, p. 35) por “**Em casa,** Margarida leu” (2006, p. 113); “que os olhos se encheram de lágrimas. E copiou o final do conto” (1995b, p. 35) por “que sentiu lágrimas nos olhos, **tinha medo de chorar abertamente.** E copiou **num caderno** o final do conto” (2006, p. 113); “faria dele um herói” (1995b, p. 35) por “faria dele um herói **da briosa gente de Duas Pontes**” (2006, p. 113); “inveja de Mauro. Deve-se” (1995b, p. 35) por “inveja de Mauro, **pelo primeiro lugar dele.** Deve-se” (2006, p. 113); “regência do verbo assistir, **disse ela.** Tremendo” (1995b, p. 36) por “regência do verbo assistir **no sentido de presenciar.** Tremendo” (2006, p. 114); “além de desatento, é burro? disse ela” (1995b, p. 36) por “além de desatento, **você é também burro?, disse ela irônica sorrindo**” (2006, p. 114); “ver uma fita de cinema, ele é relativo ou transitivo” (1995b, p. 36) por “ver uma fita de cinema, **por exemplo, o verbo assistir** é relativo ou transitivo” (2006, p. 114); “ele vogava no ar” (1995b, p. 36) por “ele vogava no ar, **no azul**”

(2006, p. 114); “papagaio dançando no ar.” (1995b, p. 37) por “papagaio dançando no ar, **boiando no azul, algum menino feliz certamente brincando.**” (2006, pp. 114-115); “de nada adiantou, estava **sofrido**, humilhado” (1995b, p. 37) por “de nada adiantou, estava humilhado **e ofendido até o fundo da alma**” (2006, p. 115); “o major era militarista. No seu colégio cada aluno” (1995b, p. 38) por “o major era militarista **exaltado, não só pela patente de major que recebera da Guarda Nacional, quando já se distanciava no tempo, nas calendas o governo do marechal Floriano Peixoto, segundo ditador da República.** No seu colégio cada aluno” (2006, p. 115); “Oriosvaldino desfilou encheu-o de júbilo” (1995b, p. 38) por “Oriosvaldino desfilou **no Sete de Setembro** encheu-o de júbilo” (2006, p. 116); “Senhor Dagoberto, venha cá, **disse o major.** Eu estava **na** janela do meu gabinete ao ver o senhor entrar. O senhor estava fumando quando abriu o portão do colégio. Fique sabendo” (1995b, pp. 38-39) por “**Quem sentiu na carne o castigo foi Dagoberto, um aluno relapso e vagabundo. Oriosvaldino se achava no gabinete do major para lhe entregar um convite do pai, coisa da Igreja, quando chegou o colega. Dagoberto, venha cá. Eu estava à janela deste gabinete quando o vi no portão, disse o major. Prevendo o que ia se passar, Oriosvaldino pensou em fugir dali, mas viu que seria pior, a porta tinha sido fechada à chave por Dagoberto, a mando do major, que não vira que Oriosvaldino estava no seu gabinete. Dagoberto, venha cá, repetiu o major todo íntimo. Eu estava ali naquela janela que dá para a rua, quando vi o senhor parado no portão do colégio, fumando.**

Fique sabendo” (2006, p. 116); “O major pegou a palmatória e começou o suplício” (1995b, p. 39) por “O major pegou a palmatória **sobre a mesa** e começou o suplício” (2006, p. 116); “Na festa de **final de ano** o major foi soberbo no seu discurso” (1995b, p. 39) por “Na festa de **encerramento das aulas, vestido com a farda da Guarda Nacional**, o major foi soberbo no seu discurso” (2006, p. 117); “pura retórica. Falou do saber” (1995b, p. 39) por “pura retórica. **Os lugares-comuns pululavam, o silencio era absoluto**. Falou do saber” (2006, p. 117); “no fundo Oriosvaldino tinha uma natureza boa” (1995b, p. 40) por “no fundo **do coração** Oriosvaldino tinha uma natureza boa” (2006, p. 118); “lições de bondade e da mãe o quentume do amor.” (1995b, p. 40) por “lições de bondade e da mãe o quentume **manso, macio e doce** do amor **materno**” (2006, p. 118).