

A releitura em Autran Dourado: *Tempo de amar e Ópera dos fantoches*

Renata Christovão Bottino

Mestre em Letras pela PUC-Rio. e-mail: renata.bottino@terra.com.br

Resumo Tendo como base as idéias de Kristeva, Bakhtin e Barthes e vendo assim Autran Dourado e suas personagens como leitores, o presente artigo aponta as principais intra e intertextualidades existentes em *Tempo de amar* e *Ópera dos fantoches*. Partindo da análise da construção de *Tempo de amar*, verifica-se como Autran o relê em *Ópera dos fantoches*, continuando-o e transformando-o numa ópera bufa e de forma neobarroca, que dialoga não só com o romance escrito em 1952, mas também com seus próprios romances *O risco do bordado* e *Ópera dos mortos* e com textos de outros escritores.

A ficção autraniana é marcada por uma forte intertextualidade e intratextualidade (o diálogo entre textos de um mesmo escritor). O objetivo do presente artigo é estudar um caso de releitura na obra de Autran Dourado, tendo como base os romances *Tempo de amar* e a reescritura deste, *Ópera dos fantoches*, analisando as principais intra e intertextualidades existentes entre esses romances e outros textos de Autran e de outros escritores.

Nessa perspectiva intra e intertextual, o escritor mineiro e suas personagens são vistos como leitores de sua própria obra e de outros autores. As noções que embasam tal visão são a intertextualidade, a polifonia de Bakhtin e as idéias barthesianas da morte do autor e de que a leitura gera uma escritura.

Julia Kristeva cunhou o termo intertextualidade com base nas idéias de Bakhtin sobre o dialogismo da linguagem e da literatura. Para Kristeva, Barthes e Bakhtin, o texto literário é o lugar onde se cruzam e dialogam várias escrituras, a do autor, a do leitor e a do personagem, havendo sempre a inserção do texto na história e da história no texto, isto é, o diálogo de um texto com os textos e contextos culturais atuais e anteriores num processo de leitura-escritura, que redundava muitas vezes na transgressão destes últimos. Assim, “todo texto é absorção e transformação de outro texto” e se configura como “uma escritura em que se lê o outro” (KRISTEVA: 1974, pp. 64-67).

Nessa perspectiva, como defende Barthes em seu ensaio “A morte do autor”, desmistifica-se e esvazia-se a noção de autoria, passando-se a se conceber o escritor como um mero sujeito, e que não detém toda a verdade sobre o texto. Kristeva, assim como Barthes, defende a noção de anonimato do escritor, ou seja, a idéia de que o autor vira um nada, seja porque este vai reunir várias escrituras e promover o diálogo entre as mesmas, seja porque no meio desse diálogo, escritor, narrador, personagem e leitor se mascaram e se confundem.

É por isso que uma conseqüência da “morte do autor” é o nascimento do leitor, desempenhando seu papel ativo na construção do texto. Para Barthes, o leitor não apenas participa da determinação do sentido do texto. Segundo o estudioso francês, a leitura gera uma escritura, já que o leitor faz associações na hora da leitura e ler desperta o desejo de escrever num jogo que pode dar prazer ao leitor-escritor.

Como a metáfora da ópera e a polifonia (a existência de um jogo de vozes ou de vários pontos de vista numa mesma narrativa) são recorrentes na obra autraniana cumpre comentar ainda a idéia da dramatização da escritura, que Kristeva discute com base nas idéias de Bakhtin sobre o discurso carnavalesco, onde a língua e a moral são transgredidas, com caráter de zombaria, e no qual não há ator, palco nem platéia e a linguagem escapa à linearidade para ser encenada. Isso acaba se tornando um princípio de todo o discurso poético, que vira dramatização.

Acrescento ainda que Barthes concebe a literatura como o “o grafo complexo das pegadas de uma prática: a prática de escrever” e que “encena a linguagem”, desviando a língua “pelo jogo de palavras de que ela é o teatro” e que permite que “através da escritura, o saber reflit[a] incessantemente sobre o saber” (2001, p. 16-19), observando assim, ao meu ver, que a literatura é intertextual, auto-referencial e interdisciplinar e segue um discurso teatral, como considera Kristeva. A análise de *Tempo de amar* e *Ópera dos fantoches* aqui proposta visa a mostrar exatamente esse caráter intertextual, interdisciplinar e teatral do romance autraniano.

Tempo de amar e sua construção

Para que o leitor possa entender melhor as diferenças entre *Tempo de amar* (1952) e *Ópera dos fantoches* (1995), é necessário analisar o romance publicado em 1952 pelo viés de sua construção e trama e introduzir as principais intertextualidades nele existentes.

A narrativa se passa na cidadezinha mítica mineira de Cercado Velho por volta de 1910 e 1920 e gira em torno do romance de Ismael e Paula. A narração de *Tempo de amar* é em terceira pessoa, com discurso direto, indireto, indireto livre, intercalados por alguns monólogos interiores e um resíduo de fluxo de consciência. Nesse jogo entre os discursos indireto, indireto livre e os monólogos, o narrador mostra ao leitor os pensamentos das personagens.

Autran Dourado parece usar nesse romance uma técnica de “montagem cinematográfica da narrativa”, como ele mesmo comenta (SOUZA: 1996, p. 35), fazendo cortes entre uma cena do passado e do presente ou entre uma cena ou devaneio de uma personagem para o de outra, ou, em alguns casos, parece haver simultaneidade de ações. Essa técnica, a meu ver, lembra a montagem usada por Griffith e inspirada em Dickens, na qual esses recursos também são usados (EISENSTEIN: 1990, p. 179-181).

O uso de tal técnica representa uma mudança na obra do autor, pois como Autran nos revela em *Uma poética de romance* foi com *Tempo de amar* que o escritor mineiro começou a usar o *flashback* (ao invés de uma narrativa totalmente linear) e a se preocupar em dar movimento à narrativa, adotando pela primeira vez o romance em blocos (DOURADO: 2000, pp. 31-33). Autran dá assim seus primeiros passos em direção a sua concepção neobarroca de romance, marcada não só pelo movimento, mas também pela polifonia, pela ambigüidade e pela memória labiríntica que o autor confere a personagens como Rosalina de *Ópera dos mortos*.

O romance é dividido em três grandes blocos:

1) “Os retratos”. Neste bloco, narra-se o início da vida adulta de Ismael (até o rapaz começar a trabalhar no cartório pressionado pelo pai), intercalando-se nesta a infância e a adolescência da personagem. A vida de Ismael e toda sua família é marcada pela morte de sua irmã Ursulina cuja lembrança o atormenta, pairando sobre toda a narrativa, mesmo tendo se afogado ainda criança.

2) “A constelação”. No segundo bloco, conta-se a história de Paula, moça forte e determinada e sua mãe Cacilda, ex-prostituta; o início da aproximação entre Ismael e sua prima Tarsila, moça dócil e recatada, que ama o primo em segredo; o aprofundamento da relação entre Paula e Ismael, terminando o bloco com a cena da primeira relação sexual do casal.

3) “As divindades obscuras”. Nesse bloco narra-se acomodação de Ismael no cartório e de sua amizade com Gonçalo, personagem misterioso, sombrio e de origem pobre, a descoberta do amor entre Tarsila e o primo e o afastamento entre o rapaz e Paula, que sofre ao se ver abandonada por seu amor e foge grávida da cidade. Nesse bloco, a angústia de quase todas personagens aumenta, aflorando o ódio no romance e aumentando a ligação das personagens com a morte, já que Paula fica amargurada e tenta matar o padrasto que maltrata Cacilda, Gonçalo mata o pai por ser filho bastardo e o amor entre Ismael e a prima é marcado pela morte, pois Tarsila lembra Ursulina, que não sai da cabeça do irmão.

Em *Tempo de amar* ocorrem várias intertextualidades. Neste romance, as personagens autranianas se revelam leitoras de romances do século XIX e de textos da tradição clássica, já mostrando o mascaramento entre autor, leitor e personagem e o processo de leitura-escritura ressaltado por Kristeva e Barthes.

A primeira é com Flaubert. Paula é uma moça romântica e sonhadora, que lê romances como *Madame Bovary*, viaja nas leituras e interage com o texto lido. A heroína autraniana chega a misturar sua vida à de Emma, numa clara mescla do discurso de narradores e personagens dos dois romances, identificando-se com Emma pela tristeza das duas em morarem numa cidade interiorana donde desejam sair e não terem a vida que sonham, já que a heroína autraniana sofre com o preconceito de sua cidade natal e quer ter liberdade para viver seu amor com Ismael e Emma quer ter uma vida social intensa e cheia de romantismo. Mas, ao contrário da personagem de Flaubert, que se deixa levar pelos livros que devora e efetivamente se mata quando vê que seus desejos não vão se realizar, Paula pensa em se suicidar ao se ver abandonada por Ismael, mas não o faz, preferindo sair da cidade, como sempre quis, e criar o filho que espera.

O início da aproximação de Tarsila e Ismael ocorre num belo diálogo com Camilo Castelo Branco. Ismael percebe que Tarsila está lendo *Amor de perdição* — livro proibido pela mãe desta que não quer que esta se iluda como ela, que se casou com um vigarista contra a vontade do pai. Ismael e Tarsila, que ama o primo em segredo, discutem o livro e Tarsila diz o amor deve ser forte como o de Teresa por Simão e não como o de Ismael por Paula, já que Ismael acaba confessando que gosta de Paula, mas não a ama com força. Essa cena mostra que Tarsila não é boba e induz seu amado a repensar sua relação com Paula e também dá indícios ao primo de que ama alguém e se revela uma moça romântica e recatada, fazendo Ismael compará-la a Teresa, embora a personagem autraniana seja submissa à mãe, ao contrário de Teresa, que luta por Simão. Um leitor mais atento pode talvez pensar que o amor de Paula é como o de Teresa por Simão e se perguntar: Isso seria um indício de que de Ismael é um *amor de perdição* para Paula? Essa pergunta será respondida na releitura, como veremos adiante.

Outro diálogo interessante é com Virgílio. Ismael, ao se lembrar das aulas de latim, se define como Turno, homem sem destino da *Eneida*, por não saber tomar decisões, não encarar a vida e se deixar levar, preferindo ficar com Tarsila, que nada lhe exige a fugir da cidade com Paula e enfrentar a família, fazendo os discursos de narradores e personagens autranianos se mesclarem ao do outro mais uma vez. Os dois personagens não têm um destino glorioso, mas um ponto os distingue: Turno luta por Lavínia — sua prometida, cuja mão foi dada a Enéias — e sua pátria na guerra entre latinos e troianos e enfrenta Enéias insuflado pelos deuses, mais ainda assim mostra mais brio que Ismael que nem isso faz, deixando Paula partir.

Mas essa história não será contada apenas dessa maneira cinematográfica nem acaba aqui. O próprio Autran Dourado vai reler e continuar a trama de *Tempo de amar*, criando uma nova narrativa: *Ópera dos fantoches*.

Intratextualidade, intertextualidade e polifonia em *Ópera dos fantoches*.

A releitura de *Tempo de amar* é estruturada em doze blocos narrados em primeira pessoa por diferentes personagens e que contêm monólogos interiores, o que confere uma certa subjetividade à narrativa. Os doze monólogos ocorrem alternada-

mente, de maneira que a narrativa vai mudando continuamente de época de narrador e cada personagem-narradora nos dá sua visão dos fatos, fazendo com que o leitor possa ver alguns acontecimentos de mais de um ângulo, como ocorre com a reescritura da primeira vez de Ismael e Paula quando Ismael descreve a cena em todos os detalhes e Paula relembra o misto de medo e paixão que sentiu. Essa polifonia é parte fundamental do projeto de Autran de reescrever seu *Tempo de amar* e inseri-lo em sua concepção neobarroca de romance em que o autor prima por dar movimento e ambigüidade a suas narrativas, rompendo totalmente com a linearidade das mesmas e dando voz a todas as personagens centrais.

Tanto o primeiro quanto o último bloco consistem em conversas (datadas respectivamente em 1950 e 1951) em que Ismael conta sua história a João, personagem de *O risco do bordado* e escritor, para que este faça desta um romance, sendo que a primeira é narrada pelo *alterego* de Autran e a final, por Ismael. Nessas conversas ocorrem discussões teóricas sobre romance, poesia e filosofia, como veremos mais adiante. Além disso, a data das conversas entre Ismael e João parece querer sugerir ao leitor que conhece *Tempo de amar* que Autran pode ter ouvido uma história e nela se inspirado a escrever o romance publicado em 1952.

Paralelamente, Paula narra sua própria vida em Cercado Velho e em São Paulo, cidade para onde fugiu, em quatro monólogos interiores datados em 1935, recordando seu romance com Ismael e contando a continuação de sua história.

O romance contém ainda três monólogos de Ismael, um monólogo de Tarsila, um de Bento (todos com data de 1920, época em que se narra a vida adulta de Ismael e todos seus desdobramentos em *Tempo de amar*), além de um monólogo de Evangelina, mulher romântica, esposa do coronel Tote, personagem de algumas narrativas autranianas como *Um cavaleiro de antigamente*, datado de 1951.

O diálogo entre *Tempo de amar* (1952) e *Ópera dos fantoches* (1995) se dá de duas maneiras. A primeira é pela releitura das cenas de *Tempo de amar*, que são reescritas por uma personagem-narradora em questão, reproduzindo em muitos casos quase as mesmas palavras do romance escrito em 1952 – num processo de apropriação parafrásica. A segunda é pela continuação das histórias de Paula e Ismael.

No primeiro bloco de *Ópera dos fantoches* narrado por João, Ismael, já idoso, “precocemente acabado” por sua vida estagnada (DOURADO: 1995, p. 18) começa a contar ao personagem de *O risco do bordado* sua “vida sem sentido”: suas memórias de infância, inclusive a morte da irmã, o início de sua vida adulta e a vida de sua família e o seu romance com Paula, ressaltando como Paula sofre por não ter uma família tradicional. Além disso, o fracassado escrevente antecipa que na outra conversa com o amigo vai contar seu envolvimento com Evangelina.

Assim, parece-me que nesse bloco é feita uma apresentação de todos os personagens, todos os “fantoches” dessa ópera, desse romance polifônico em que Autran lê e se debruça sobre sua própria obra. Depois, bloco a bloco, vão se desvendando os detalhes da história de cada personagem, com diferenças em relação a *Tempo de amar*.

Um ponto importante é que nesse primeiro bloco já aparece um traço que será marcante em quase todos os blocos de *Ópera dos fantoches*: um tom irônico e quase parodístico com que as personagens narram e vêem suas vidas e o uso de uma linguagem coloquial e até de baixo calão em alguns momentos e que parece ser uma das diferenças entre *Tempo de amar* e a reescritura deste, já que no primeiro esse tom é bem menos freqüente e a linguagem não tende tanto ao coloquialismo mesmo não sendo pomposa.

Outro ponto fundamental é a quebra total da linearidade da narrativa em *Ópera dos fantoches*. A colocação da cena da reza em que Ismael percebe que Tarsila o ama e o fato deste assumir para João que a partir daí passou a freqüentar mais a casa de Evangelina e a se afastar de Paula e da carta da heroína autraniana a Ismael logo no início de *Ópera dos fantoches* muda toda a ordenação das cenas do romance em relação a *Tempo de amar*.

No romance de 52, seguindo uma certa maior linearidade da trama em relação à reescritura, só se fica sabendo claramente que Ismael descobre o amor de Tarsila no

meio do terceiro bloco embora o sentimento da recatada personagem pelo primo já seja explícito desde o início do romance e uma conversa entre Ismael e Tarsila em que a prima insinua que Ismael não ama Paula de verdade e o *insight* de Paula sobre a prima de Ismael já dão pistas ao leitor a esse respeito. A carta de Paula a Ismael comunicando sua decisão de sair da cidade só aparece quase no desfecho do romance depois de acompanharmos todo o sofrimento da personagem.

Já em *Ópera dos fantoches*, Autran faz o leitor começar a ler o romance já sabendo claramente que Ismael vai optar pela solução mais fácil e desejar um sentimento mais tranqüilo, “uma vida bela, terna e mansa sem os riscos do furacão que era Paula” (*ibid*, p. 43), como o próprio personagem confessa a João, num dos muitos exemplos existentes nessa releitura mais moderna de *Tempo de amar* do mascaramento entre autor, personagem e leitor apontados por Kristeva na estrutura dialógica do romance e que Autran expõe não só pela polifonia, mas pelo próprio ato de reescrever seu romance.

Ao optar por deslocar a carta de Paula e a cena do idílio entre os primos, Autran antecipa o final da história, talvez por já saber como leitor da própria obra que Paula e Ismael não vão ficar juntos e querer deixar isso claro, seja para o leitor que só conhece *Ópera dos fantoches* e assim pode compreender bem os monólogos seguintes, seja para o leitor que também teve acesso a *Tempo de amar*. Mas o principal é que o escritor mineiro parece querer dar mais movimento à narrativa ao começar a contar o romance de Ismael e Paula pelo fim e se mostra um hábil leitor de seu próprio romance ao deslocar esses trechos e adaptá-los ao seu projeto de dar uma feição mais neobarroca à releitura, confirmando a inserção da história no texto e do texto na história e as idéias de Barthes e Kristeva de que a leitura gera uma escritura.

Cumprir destacar também que a infância e da adolescência de Ismael são tratadas de forma diferente nos dois romances. Em *Tempo de amar*, narra-se com todos os detalhes a infância de Ismael, Ursulina e Tarsila, havendo espaço no romance para também para a adolescência de Ismael. Já em *Ópera dos fantoches*, Autran parece se ater aos acontecimentos que mais marcaram a vida de Ismael e são mais essenciais à compreensão da personalidade do fracassado rapaz — os banhos de açude, a volta de Tia Evangelina, a morte de Ursulina —, reescrevendo-os de forma mais concisa na releitura e excluindo totalmente a adolescência do rapaz.

Mas em *Ópera dos fantoches* há também espaço alguns detalhes novos, como ocorre no monólogo do pai de Ismael. Ao relembrar sua vida fracassada num *flashback* dentro do monólogo, Bento assume que casou com Celeste por interesse e abandonou a noiva pobre que amava, mas não conseguiu subir na vida com ajuda do sogro. Bento também nos revela que Ismael pensa em fugir com Paula e ser jornalista em São Paulo. Mas nem esse desejo de ser jornalista e viver do que ainda gosta de fazer — escrever — fará Ismael tomar uma atitude e vencer a hipocrisia da cidade ao invés de se acomodar no cartório. Na releitura, Ismael continua o mesmo sonhador de sempre e com um caráter de covardia ainda maior. Prova disso é que se no romance de 1952, Ismael se limita a pensar em se matar, na reescritura o fraco personagem chega a propor a Paula que os dois se suicidem. Ela, horrorizada, não aceita a saída macabra e coarvide que o namorado vislumbra, dizendo que quer enfrentar a vida.

Assim, pode se fazer um paralelo entre a atitude de Ismael em não afrontar a família e preferir ficar com Tarsila e deixar Paula e o abandono de Amélia por Bento pela incapacidade dos dois de levar suas paixões adiante, seja por um desejo de grandeza e por uma comodidade financeira no caso de Bento, seja por uma acomodação no caso de Ismael. Ambos se tornam homens acabados e fracassados, ainda que de certa forma, Bento chegue a lutar pela vida de grandeza que sonhava e Ismael nem isso faça, se deixando acabar no cartório e não tente ser jornalista. Um ponto importante é que a continuação da história de Ismael reforça esse traço de fracasso, tão marcante nas personagens autranianas, como veremos a seguir.

Parece-me que outro exemplo dessa leitura-escritura de sua própria obra que Autran faz em *Ópera dos fantoches* é a maior explicitação do casamento entre Ismael e Tarsila com a retirada da cena em que Evangelina esbraveja ao descobrir que a filha

ama Ismael e faz Tarsila sofrer ao dizer que deseja que ela case com outro, embora nas entrelinhas do resto de *Tempo de amar* (na carta de Paula e no fecho do romance) se dê a entender que os dois vão ficar juntos. Na releitura, essa suspeita do leitor de *Tempo de amar* se confirma e o casamento de Ismael e Tarsila acaba sendo vital na continuação da trama, já que depois da morte da mulher do filho dois o escrevente se muda para Duas Pontes.

Na famosa cidade mítica criada por Autran, Ismael se envolve com a outra Evangelina, a esposa do coronel Tote, retirada de *Um cavalheiro de antigamente*. Sendo uma mulher romântica e de gosto refinado e casada com homem muito diferente dela, Evangelina se apaixona pelo ex-poeta e sedutor escrevente e propõe que os dois fujam para o Rio. Só que Ismael, como fez com Paula, mais uma vez se amedronta e foge para o Rio sozinho com medo do marido traído, mesmo que agora não haja nada que o prenda, já que é viúvo.

Assim, a continuação da vida de Ismael reforça ainda mais não só a covardia, mas também o pateticismo do personagem na releitura e justifica o irônico comentário do escrevente e poeta desconhecido sobre sua vida no último bloco dessa ópera ao compará-la à música típica argentina (*ibid*, p. 215): “Fracasso nas letras. Fracasso no amor. Fracasso em tudo. Parece letra de tango”. Esse maior traço de covardia e pateticismo de Ismael na releitura parece justificar o tom de sarcasmo e a maior ênfase que o diálogo com Virgílio ganha no romance de 1995, em que Ismael zomba de sua própria vida sem graça e de sua falta de coragem.

Ao contrário de Paula, ao se ver abandonada por seu amor, Evangelina não tem coragem de fugir sozinha e tenta o suicídio, sendo salva pelo Dr. Alcebiades, famoso médico de *O risco do bordado* e outras narrativas autranianas.

Nesse sentido, cabe comentar o diálogo que se estabelece entre *Ópera dos fantoches* e *Madame Bovary*. Na releitura, a postura corajosa de Paula diante da vida fica ainda mais clara quando ela recusa a proposta de suicídio feita pelo escrevente. Além disso, em *Ópera dos fantoches* a intertextualidade com Flaubert se amplia, pois além de Paula lembrar da leitura de *Madame Bovary* há um diálogo entre Evangelina e Emma Bovary. As duas personagens têm em comum o caráter sonhador, o adultério e a tendência ao suicídio ao se verem abandonadas por seus amantes, embora Emma consiga realizar seu desejo de morrer e Evangelina não. Nesse sentido, Evangelina se aproxima mais da personagem de Flaubert que Paula, que também sofre, e se desespera, mas não se deixa iludir de todo pela leitura e acaba lutando pelo que quer, mesmo que seja folhetinesca e no fundo também pareça querer encontrar um homem que a faça feliz como acaba acontecendo, como veremos a seguir.

Em seus quatro monólogos interiores, Paula nos conta sua vida em São Paulo e não esquece seu passado mesmo depois de quinze anos, chegando a recordar sua vida em Cercado Velho mais detalhadamente, quando há uma apropriação dos trechos de *Tempo de amar* em tom mais intimista pelo uso do monólogo em primeira pessoa. Um ponto interessante é que, ao contrário do que ocorre no romance de 52, Paula relembra como conheceu Ismael ainda mocinha em sua formatura na Escola Normal e fica encantada ao ouvi-lo declamar um poema com sua voz suave, que é para ela na época um acalanto. Mas a lembrança dessa voz a perturba durante toda a narrativa, mesmo que ela tente exorcizá-la.

Num processo muito usado em toda a narrativa e que dá movimento ao romance, Paula faz *flashbacks* dentro da maioria de seus monólogos, começando a narrar sua história quando está esperando o homem com quem está prestes a se casar, o correto Santino — para rememorar tudo de ruim e de bom que lhe aconteceu.

Ter sido filha de mãe solteira marca tanto Paula que ela chega mesmo a se lembrar do preconceito que sofria por não ter pai e da cantiga entoada pelas crianças para humilhá-la, enfatizando-a neobarrocamente: “A mãe de Paula não presta/ A mãe de Paula não presta” *ibid*, p. 63). Já em *Tempo de amar* a recordação desse cântico não é tão enfatizada, ocorrendo apenas no fim do romance quando Paula está saindo de Cercado Velho.

Em São Paulo, até conseguir um emprego decente Paula sofre para criar a filha adolescente, tendo que trabalhar de empregada doméstica, babá, taquígrafa e secretária e enfrentar chefes canalhas que a assediam. Paula também acaba virando garota de programa.

Quando menos espera, Paula conhece Santino, homem correto e respeitador, diferente de todos homens que conheceu e que a pede em casamento e não quer fazer sexo com ela antes de se tornar seu marido. Paula se sente renascida com esse amor puro e que mente para Santino dizendo que é viúva com medo de perdê-lo se ele souber da verdade, numa atitude bem folhetinesca, querendo ser feliz e finalmente vencer a solidão que sempre a acompanhou. A solidão é uma marca dos personagens autranianos, sendo traço também comum a Ismael, que diferentemente de Paula, não consegue vencê-la. E a felicidade de Paula fica completa quando Santino se revela um verdadeiro herói não só por a ajudar a matar um ex-cliente que a persegue – numa cena digna de romance policial – mas principalmente por aceitá-la quando a heroína autraniana lhe conta seu passado, floreando seu romance com Ismael e omitindo seus encontros em São Paulo. Pode-se assim considerar que Paula alcança a felicidade depois de tanto sofrer e encontra um amor verdadeiro e oposto ao que viveu com Ismael em Cercado Velho.

Prova disso é que Paula tenta ler *Amor de perdição* e se identifica tanto com o sofrimento de Simão, Teresa e Mariana por ter penado por sua paixão pelo escrevente que não consegue terminar a leitura, confirmando a suspeita do leitor de *Tempo de amar* de que Ismael foi um amor de perdição para Paula. A personagem resolve então mudar para *Amor de salvação*, história de amor com final feliz, que combina mais com sua nova vida ao lado de Santino em que atinge sua redenção, ampliando e enriquecendo o diálogo com Camilo na releitura, já que nesta também aparece a apropriação parafrástica da cena de *Tempo de amar* em que Ismael e Tarsila discutem *Amor de perdição* no monólogo de Tarsila.

É interessante notar que durante seu romance com Santino, ao desejar ser feliz e casar e não se entregar ao noivo antes do casamento, Paula parece repensar sua posição a respeito de valores como casamento, família e castidade, aos quais se opunha em sua juventude pela discriminação sofrida em sua terra natal, ainda que diga que prefere romper com o noivo a casar na igreja. Assim, o leitor tem acesso a duas visões: a da Paula de Cercado Velho (1920) no penúltimo bloco da ópera e quarto monólogo de Paula, quando ela recorda seu sofrimento e seu antigo ódio pelos homens na apropriação das cenas do romance de 52, deslocadas pela rememoração da personagem, e a da Paula de São Paulo, mais folhetinesca (1935) apresentada no primeiro monólogo da personagem.

Assim, Paula segue o mesmo destino da mãe até certo ponto, pois mesmo que haja a reduplicação da trajetória da mãe solteira e que acaba se prostituindo nos dois romances (no primeiro com Cacilda e no segundo com Paula), o fim muda: Paula não chega a morar com um homem bêbado e que bata nela, não é conformada como a mãe e encontra um homem bom.

Ópera dos fantoches também dialoga com outros romances autranianos além de *Tempo de amar*.

É ao se mudar para Duas Pontes que Ismael conhece João e lhe conta a sua história para que este faça desta um romance, abrindo caminho para a intratextualidade com *O risco do bordado*, não só com a inserção do *alterego* de Autran na cena da ópera bufa, mas também pela questão do incesto. João, ao perceber a relação quase incestuosa de Ismael com Ursulina e o encanto deste com o corpo branco e molhado da irmã, lembra de Tia Margarida e da vez em que se encostou ao joelho e da perna da tia solteirona embaixo da mesa. Só que enquanto no caso de João e sua Tia em *O risco do bordado* a culpa dos dois é explícita e profunda, Ismael põe sua culpa em dúvida. João, entretanto, ao comparar as situações vividas por ele e o escrevente, interpreta que a relação entre os irmãos é claramente incestuosa, lançando luz sobre *Tempo de amar*. Além disso, quem já leu o romance de formação de João pode comparar os incestos nos três romances e lembrar que o de João é mais complexo porque ocorre duas vezes com

a Tia (no encontro de pernas embaixo da mesa e ao vê-la nua na encenação da reprimida moça na janela do quarto na noite de luar) e com a mãe no banho e João, assim como Ismael faz ao projetar Ursulina em Tarsila e até em Paula, confunde a tia, a mãe e a prostituta que marcou sua vida, Teresinha Virado.

É interessante também notar a intratextualidade entre a ópera de 1995 e *Ópera dos mortos*. Nas duas óperas, há uma multiplicidade de visões e narradores, ou seja, polifonia, caracterizando a teatralização da escritura, além de encenações, como, por exemplo, nesta, a cena em que Rosalina pára os relógios do pai em seu velório, repetindo o gesto do coronel na hora da morte da mulher e naquela, a morte do filho de Evangelina durante a coroação de sua amada. Mas as duas óperas apresentam distinções. *Ópera dos mortos* me parece mais densa não só pela diversidade de discursos – fluxos de consciência, monólogos interiores indiretos, descrições oniscientes e a presença de um narrador-coro – mas também pela maior tragicidade e atmosfera de morte da narrativa pela existência do sobrado-túmulo, pelo maior apego aos mortos e pela loucura de Rosalina pela perda do filho, sendo a linguagem da narrativa marcada pela oralidade, mas sem o predomínio do baixo calão. Em *Ópera dos fantoches*, embora haja apego aos mortos por parte da família de Ismael e a metáfora da vida como teatro já seja anunciada desde a epígrafe retirada da peça de Calderón e no título do livro, a densidade dos monólogos diretos é atenuada pelo tom bufo e de ironia dessa ópera dos fantoches, fazendo-a se opor nesse sentido ao título da outra ópera, a dos mortos. É interessante que Autran use o trecho de *O grande teatro do mundo*, de Calderón de La Barca em espanhol¹: (Autor –... y pues que ya tengo/ todo el aparato junto/venid, mortales, venid/ a adoranos cada uno/para que representeis en el gran teatro del mundo) e a desloque do contexto de auto filosófico num romance em que o escritor mineiro, se vendo como o “o autor [que] continua comandando o espetáculo” (DOURADO: 2000, p. 40) e ressalto, sendo leitor e escritor de si mesmo e do outro, junta personagens de seus livros para que sua vida vire uma ópera cômica, de fantoches.

Além disso, em *Ópera dos fantoches* o número de escritores com quem Autran e suas criaturas dialogam aumenta muito, já que a intertextualidade também ocorre nas conversas sobre o romance entre João e Ismael quando acontecem várias discussões teóricas.

Uma delas é o desejo da perpetuação de Ismael no romance sobre sua vida a ser escrito por João. Dialogando com Shakespeare, Ismael desloca a frase de Hamlet “morrer, dormir sonhar talvez”, do solilóquio de Hamlet (ato III, cena 1 da peça de Shakespeare, em que o príncipe discute seu dilema entre morrer e matar os assassinos do pai) para falar da personalidade sonhadora e suicida de Evangelina e dele próprio e discutir seu desejo de se perpetuar na narrativa sobre sua vida e de passar a ter um destino, dando ao texto do dramaturgo inglês um cunho mais pessoal e menos dilemático e enfatizando a questão do suicídio na releitura. O desejo de perpetuação de Ismael no romance é discutível, já que essa perpetuação é incerta na ficção, dependendo de o leitor ler a narrativa e reconhecer o escrevente na mesma, fazendo com que a personagem, a meu ver, não decida seu destino nem deixe de ser como Turno.

Outro ponto interessante é o diálogo com Nietzsche e a Bíblia. Ismael e João debatem a afirmação do filósofo alemão de que a discussão sobre o que é a verdade entre Cristo e Pilatos é o único momento importante no Novo Testamento, trazendo a fé cris-

¹ “E pois [que] já tenho
todo o aparato junto,
vinde, vós, vinde mortais,
a enfeitar-vos com tudo
para que representeis
neste [grande] teatro do mundo

(Tradução de Maria de Lourdes Cavalcanti Martini Ferreira dos Santos. Calderón de La Barca: *O grande teatro do mundo; auto sacramental e alegórico*. 2 ed. Rio de Janeiro: Universidade Federal, Faculdade de Letras, Serviço de Documentação e Informação, Seção de Publicações, 1977).

tã, o questionamento a essa fé e o ceticismo para a ficção numa interessante discussão interdisciplinar.

Autran usa a discussão dessas questões teóricas para jogar com o código ficcional da narrativa. Isso fica patente na discussão sobre a quebra do psicologismo na obra de Dostoiévski, quando João ameaça expulsar Ismael do próprio romance sobre sua vida, numa intertextualidade com Oswald de Andrade (que de fato tira um personagem de *Serafim Ponte Grande*), ajudando a mostrar a ficcionalidade dessa ópera bufa, também evidenciada quando Paula ironiza seu comportamento folhetinesco e põe em questão se ela e Santino são personagens.

A questão da personagem é amplamente discutida na releitura, trazendo à tona a concepção autraniana de personagem como metáfora (como símbolo) e de algo inerente à realidade e à estrutura da narrativa e a noção da máscara e da *persona* ligada à mesma e já explorada em outros romances autranianos, como *Lucas Procópio*.

Mas a principal questão posta em xeque em *Ópera dos fantoches* é da autoria. O próprio ato de Autran em reescrever *Tempo de amar* dando-lhe uma roupagem de ópera ao torná-lo uma narrativa polifônica, o uso da técnica do monólogo, os jogos intra e intertextuais apontados no presente artigo, a transformação das questões teóricas sobre romance, poesia, religião e filosofia em matéria de ficção e a insinuação de que João ouviu a história de *Tempo de amar* da boca de Ismael em 1950 e 1951 – antes da publicação da narrativa em 1952 – promovem a contestação da autoria e da escritura e o mascaramento entre escritor, leitor e personagem apontados por Kristeva e a teatralização e o dialogismo da literatura e a inserção da história e da cultura no texto e vice-versa ressaltados por Bakhtin, Kristeva e Barthes, além de comprovarem a teoria barthesiana de que depois da morte do autor nasce o leitor, que reúne múltiplas escrituras, podendo dialogar com a própria obra e a de outros escritores.

Referências bibliográficas

- ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. 5 ed. São Paulo: Globo, 1996.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovith. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.
- BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. 9 ed. São Paulo: Cultrix, 2001.
- _____. *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BRANCO, Camilo Castelo. *Amor de perdição*. 29 ed. São Paulo: Ática, 2003.
- _____. *Amor de salvação*. Lisboa: Europa-América, [s.d].
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *O grande teatro do mundo; auto sacramental e alegórico*. Tradução de Maria de Lourdes Cavalcanti Martini Ferreira dos Santos. 2 ed. Rio de Janeiro: Universidade Federal, Faculdade de Letras/ Serviço de Documentação e Informação, Seção de Publicações, 1977.
- DOURADO, Autran. *Ópera dos fantoches*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.
- _____. *Ópera dos mortos*. 12 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.
- _____. *O risco do bordado*. 9 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- _____. *Tempo de amar*. 5 ed. Rio de Janeiro: Record, 1984.
- _____. *Um cavalheiro de antigamente*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

_____. *Uma poética de romance*: matéria de carpintaria. Ed. revista e ampliada pelo autor. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

EISENSTEIN, Sergei. “Dickens, Griffith e nós”, in: *A forma do filme*. Tradução de Tereza Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990, pp. 173-216.

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Tradução de Araújo Nabuco. 6 ed. São Paulo: Círculo do livro, 1983.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Tradução de Lúcia Helena Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O anticristo*. Tradução de Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2003.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet: Prince of Denmark*. Organização de Philip Edwards. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

SOUZA, Eneida. Maria de (org). *Autran Dourado*. Belo Horizonte: Centro de estudos literários da UFMG. Centro de pós graduação em estudos literários, 1996.

VIRGÍLIO. *A Eneida de Vergílio*. Tradução de Nicolau Firmino. São Paulo: Livraria Lusitânia, 1941.