

AUTRAN DOURADO E A FICÇÃO DRAMATÚRGICA

Thaís Seabra Leite

Resumo: A obra de Autran Dourado esfuma os limites entre ficção e drama. O narrador coral e a técnica da falsa terceira conectam a mediação narrativa ao gênero dramático. Nesse sentido, os romances autranianos evidenciam diversas perspectivas individuais acerca de um evento narrado, de modo que os personagens, tal qual os atores no teatro, sobem ao palco e encenam o drama que lhes cabe. Quanto à arquitetura, as narrativas estruturam-se a partir de prólogos, cenas e atos dramáticos. O presente estudo relaciona, portanto, a escrita de Autran Dourado e a dramaturgia explicitando a arquitetura e a mediação ficcional da obra como resgate da tragédia grega.

Palavras-chave: Dramaturgia. Ficção. Metaficção. Autran Dourado.

A obra de Autran Dourado esfuma os limites entre a narrativa e a dramaturgia. Com a finalidade de estabelecer esse paralelo, serão explicitados os traços fundamentais do estilo do ficcionista, relacionando-os ao drama. Dentre as principais questões levantadas, destaca-se a mediação narrativa, que consiste no modo como o narrador atua na obra: basicamente, se em primeira ou terceira pessoa, e, de maneira mais aprofundada, se metaficcional ou não. A elucidação do modo de narrar garante a compreensão do tom do universo autraniano e desvenda a *ars poetica* do autor. Outro ponto a ser analisado diz respeito à elaboração dos romances, o que significa investigar a forma como são estruturados quanto aos capítulos e à formulação dos personagens.

Os personagens de Autran Dourado atuam no mesmo palco em que subiram os heróis de Eurípides, Ésquilo e Sófocles. O escritor mineiro resgata nos trágicos os traços que compõem as obras que engendra. Na *Poética*, de Aristóteles, a tragédia é reconhecida por suscitar “o terror e a piedade” (1966, p.110). De modo análogo ao que se verifica na tragédia clássica, o universo de sentido invencionado por Autran Dourado promove sentimentos agônicos no leitor. A morte e o ressentimento regem as existências que povoam os aproximadamente vinte volumes ficcionais. Os personagens ritualizam o passado numa espécie de culto fúnebre em que a existência como fruição

· Doutoranda na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).
E-mail: thaiseabra@gmail.com

incessante e dinâmica de vida não tem espaço. O homem autraniano condena a si mesmo a um percurso vital cujo caminho é retrogradar no tempo. O tempo é agônico, sufocante e paralisado – o presente é o ressentir do passado ou a angústia pelo futuro, mas nunca a plenitude do aqui e agora. O mundo se apresenta, portanto, como um espaço de agonia, escuro e estreito.

A diferença fundamental entre o drama e a narrativa reside na mediação. Por mediação, entende-se o obrar do narrador. No teatro não há mediação: o dramaturgo se ausenta da representação dramática e são os atores que dão vida aos personagens conduzindo o drama diante da plateia. Walter Benjamin, quando diferencia o teatro e o cinema, afirma que, no caso do drama, “o ator de teatral entra na pele da personagem representada” (1975, p.22), isto é, encarna o personagem lhe cabe. Tradicionalmente, o mesmo processo não ocorre na ficção narrativa nem no cinema. Nos romances, o narrador é o mediador, isto é, o enunciador do discurso que faz a ponte entre os personagens e o leitor, ainda que a situação narrativa do romance seja de primeira pessoa. Na obra de Autran Dourado, há uma ruptura com a mediação tradicional. A ficção e o drama aproximam-se em decorrência do diálogo estabelecido entre o modo de narrar dos romances e a estrutura das tragédias clássicas.

O escritor mineiro filia-se à linhagem dos escritores de prosa que conectam as obras ficcionais ao drama, tradição inaugurada no Brasil por Machado de Assis. Segundo Ronalds de Melo e Souza (2006), o autor de *Dom Casmurro* transpôs a parábase do drama aristofânico para a ficção. O narrador atua tal qual o coro em parábase e se desloca do contexto dos personagens voltando-se para o leitor. Para Conford, filólogo clássico, no momento em que o coro volta-se para a plateia, “a máscara cai e, com ela, toda pretensão da ilusão dramática” (1914, p.121; tradução minha). Souza acrescenta que, quando a obra opera a conversão da “ilusão da consciência na consciência da ilusão” (2006, p.39), o teatro vira metateatro e a ficção, metaficção. A partir das interpelações reflexivas ao leitor, o narrador rompe o véu da ilusão e assume a função crítica de explicitar a obra como ficção. É a atitude metaficcional que engendra um ciclo reflexivo e sustenta o princípio de composição dos romances machadianos.

A ficção de Machado de Assis torna-se tragicômica, porque concilia a experiência trágica dos personagens à reflexão crítica do narrador. À moda das comédias aristofânicas, o narrador, por meio da ironia estrutural, expõe a fragilidade cômica da natureza humana. A influência machadiana no variado teatro do mundo autraniano se

faz presente na apropriação do traço metaficcional do coro pelo narrador, que harmoniza o tom trágico que rege a partitura estruturante das obras, repletas de existências movidas por ressentimento. Quando o drama se apresenta como drama e a ficção como ficção, a obra torna-se uma interpretação crítica da matéria literária que apresenta, conciliando obra e teoria da obra numa única produção artística. Tanto na ficção de Autran Dourado quanto na de Machado de Assis, o narrador elabora uma interpretação crítica sobre a trama e o modo de narrar.

Nos romances do ficcionista mineiro, o narrador exerce a função do coro e pode se apresentar tanto como uma voz coletiva que é personagem distanciado da trama principal, como no caso de *Ópera dos mortos*, quanto como uma aparição que irrompe de súbito no meio de uma sequência narrativa, tal qual em *A serviço Del-Rei*. Nos dois casos, seja pela máscara da voz coletiva ou do narrador coral, a função do narrador é interpretar os personagens da trama. Em *Ópera dos mortos*, a narrativa traz a lume o culto dos mortos realizado pelos Honório Cota. A voz coral corresponde à voz dos habitantes de Duas Pontes, que observam Rosalina, última descendente da linhagem, à distância: “De repente a gente voltava ao sobrado. Atravessamos finalmente a ponte, o sobrado abria as portas para nós. Era como das outras vezes (...). Naquela casa tudo tendia se repetir” (DOURADO, 1995, p.205). A utilização da locução pronominal “a gente” e do equivalente pronome “nós” para designar a voz da cidade revela que a manifestação coletiva que interpreta o ciclo de repetição dos Honório Cota participa da trama ficcional.

Outro traço do narrador aproxima a ficção e o drama em *Ópera dos mortos*. Rosalina é metáfora de Antígone, a filha de Édipo que morre em nome da honra do irmão. Antígone prefere a morte à desonra da tradição dos ritos fúnebres. Rosalina Honório Cota, cujo sobrenome destaca a honra da família, também abre mão da vida para perpetuar as lições do pai, João Capistrano Honório Cota. Para além da concepção de mundo trágica, a entrada de Rosalina no romance se assemelha a uma didascália, indicação do dramaturgo para a representação cênica. A narrativa é interrompida e abrem-se parêntesis para anunciar a entrada da personagem na obra de que é protagonista: “(E então, silêncio. Rosalina vai chegar na janela)” (DOURADO, 1995, p.7).

A atuação de Rosalina tem início depois do anúncio. O título da obra, *Ópera dos mortos*, remete aos amplos significados de “ópera”, todos relacionados ao teatro. Entende-se, por ópera, o discurso lírico-dramático musicado, composto por muitas

vozes. Etimologicamente, ópera significa trabalho. Buscando referências históricas, encontram-se as casas de ópera, espaços designados para a representação de peças de teatro. No tempo do Brasil colônia, a Ópera dos vivos era o teatro realizado por atores de carne e osso, já que, no período, os títeres predominavam no teatro. O título do romance prenuncia o operar do narrador não só como coro, mas também como a mão dramaturgica que assina a didascália e maneja os personagens.

Em *A serviço Del-Rei*, obra em que o escritor João da Fonseca Nogueira rende-se a um cargo político de assessoria do presidente e descobre o imbricamento entre poder e loucura, o coro alerta sobre a ganância dos homens costurando os anos cinquenta no Brasil aos mitos cosmogônicos da *Teogonia*, de Hesíodo. Distinto do narrador coral de *Ópera dos mortos*, que é personagem da trama, o coro de *A serviço Del-Rei* atua completamente distanciado do relato ficcional: “no início das eras, dizem as cosmogonias e gêneses de todas as tribos, quando a terra foi se desvendando dentre estrondos vulcânicos e luzes de terríveis raios (...)” (DOURADO, 2000a, p.22). É preciso, portanto, que o leitor atue interpretativamente na obra de modo a perceber a relação entre o relato e a narrativa paralela do coro.

Autran Dourado soma a técnica machadiana do narrador parabático ao que denomina falsa terceira pessoa, outra figuração teatral da instância narrativa. O conceito, definido pelo autor nos ensaios críticos compilados em *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*, consiste na conciliação entre a terceira pessoa gramatical e a primeira pessoa do discurso. Isso significa que, ainda que o texto esteja escrito em terceira pessoa gramatical, a experiência transmitida é de primeira. O monólogo dos personagens, interpretado por um ator no teatro, também é trazido à luz na ficção por intermédio de uma transposição do drama para a narrativa ficcional: o narrador narra o monólogo interior de um personagem, executando o que o ator realiza na performance teatral. Não há utilização de travessões ou aspas, porque não há um destaque de fala: o texto é o monólogo do personagem, ainda que narrado em terceira pessoa.

O trecho a seguir, extraído de *Os sinos da agonia*, demonstra a técnica em questão: “A minha agonia, pensou Januário numa estremeção. Um calafrio correu toda a espinha, desde a nuca. Não, não era dele a agonia. De algum outro. Um outro também carecia de render a alma cansada, não conseguia” (DOURADO, 1991, p.214). A perspectiva em destaque é de Januário, que experimenta a condição agônica de ser considerado morto em efígie. *Os sinos da agonia*, romance ambientado no século XVII,

transpõe o drama eurípidiano de Fedra e Hipólito para a narrativa. Malvina, que encarna a esposa de Teseu na tragédia, apaixonou-se pelo enteado, Gaspar. A mulher planeja o assassinato do marido e seduz Januário para executar o crime. Os sinos embalam a agonia dos três condenados, encenando as emoções de aflição e terror. Tal qual nas tragédias, o destino é a morte: Januário se entrega à guarda pelo assassinato; Malvina, rejeitada pelo puritanismo de Gaspar, dá fim à própria vida e incrimina o enteado. Gaspar assiste inerte ao fim da própria vida. A partir da falsa terceira pessoa, o romance autraniano traz à baila os diferentes pontos de vista, como num tablado em que os atores se revezam encenando monólogos.

Privilegiando a perspectiva dos personagens, Autran Dourado desconstrói a noção de capítulos. Os capítulos, como divisões de uma obra, apresentam continuidade entre si, criam uma relação lógica entre o que está antes e o que está por vir. Autran Dourado rompe com a continuidade entre as partes de uma obra e utiliza blocos narrativos, unidades isoladas que não apresentam a linearidade dos capítulos, mas evidenciam coerência mais próxima à dos atos dramáticos. Os blocos, como os atos, dividem-se em cenas. *Os sinos da agonia* não se desdobra em capítulos, mas em blocos intitulados “jornadas”, termo que designa os “atos” no poema dramático espanhol. As jornadas subdividem-se em cenas e cada cena apresenta o monólogo em falsa terceira pessoa de Malvina, Januário ou Gaspar.

Quanto à arquitetura romanesca, isto é, o modo como a ficção se organiza, além das cenas e atos, as narrativas estruturam-se também a partir de prólogos. Desde a primeira novela publicada, *Teia*, o capítulo de abertura da obra anuncia o tema, o assunto e o tom da narrativa. A apresentação de uma súmula do que está por vir exerce a função dos prólogos dramáticos. Maria de Fátima Souza e Silva resgata as subdivisões aristotélicas da tragédia e esclarece, quanto à estrutura, que o prólogo é uma parte completa da tragédia, que precede a entrada do coro (1987, p.119). Em *Teia*, o bloco I é o prólogo dramático da obra e revela todo o drama de Gustavo: fugindo do passado de terror, ele encerra-se numa pensão tão sombria quanto os sentimentos que carrega consigo e o que parecia fuga nada mais é que uma entrega à morte como princípio de vida.

A composição dos personagens a partir de metáforas sensoriais também se configura como uma relação com o teatro, espaço em que é a performance do corpo que transmite os sentidos. O personagem como metáfora do corpo se apresenta como organismo vivo, que cheira, ouve, toca, fala e vê, porque a metáfora traz o sensível da

linguagem à luz. A metáfora, que consiste na transmissão de significado de um elemento a outro, ativa a imaginação humana. Para enxertar potência vital aos personagens, o escritor privilegia o corpo como receptáculo da experiência, como filtro sensível do mundo. Não é a experiência intelectual da linguagem que vigora no universo autraniano, mas o conhecimento da experiência sensível, que desperta o conhecimento vivo de quem experimenta uma imagem literária e ativa o próprio psiquismo. O personagem como metáfora consiste, portanto, na atribuição de uma carnadura concreta a um personagem, o que significa que ele se constitui de imagens dos cinco sentidos do corpo.

Em *Tempo de amar*, para encenar o amor fraturado de Ismael e Paula, Autran Dourado elabora uma trama em que os personagens ganham vida a partir de metáforas do mundo sensível. Nessa concepção literária, o corpo não é governado pela mente, mas tem igual força e sabedoria. A perspectiva de Paula sobre o amor é a experiência do corpo. Do amor entre Paula e Ismael – ou de Paula por Ismael – brota um fruto. Paula engravida e a gravidez é arquetipicamente uma grande experiência de conexão da mulher com o corpo. De modo isomórfico, o romance apresenta Paula a partir de metáforas, que nada mais são do que imagens, corpo da linguagem. Grávida, Paula desabrocha como uma semente. O ventre prenhe de Paula cresce como crescem as raízes das plantas. Paula, no amor e no desespero, é corpo e linguagem: “ao passar pela porta da sala, viu a mãe remendando um vestido. A luz da sala era estranhamente amarela; toda a sala dançava, cortada de zunidos” (DOURADO, 2004, p.141).

O enlace entre narrativa e teatro é radicalizado em *Ópera dos fantoches*, um romance-peça. A epígrafe da obra resgata *O grande teatro do mundo*, de Calderón de la Barca, e consiste na convocação à participação no “teatro do mundo”. Na obra de Calderón, o autor é o criador de todas as coisas e convoca os mortais a participarem do teatro que é a vida. A peça consiste em peça e em teoria da peça, bem como o teatro do mundo é tanto a peça quanto a vida metaforizada pelo teatro. A vertigem resultante do drama que elabora a vida como um grande teatro é também produzida por Autran Dourado. *Ópera dos fantoches* é romance, mas apresenta um *dramatis personae* que apresenta cada um dos atores dramáticos. Os blocos narrativos, intitulados “cenas”, correspondem às perspectivas em primeira pessoa dos personagens, nominalmente identificados como num texto dramático. Pela primeira vez na obra autraniana, os verbos estão no tempo presente – ainda que para narrar a paralisia existencial do mesmo

Ismael de *Tempo de amar*. Autran Dourado tenta reproduzir, na ficção, a atuação no tempo presente, cara à representação teatral.

A escrita de Autran Dourado relaciona-se, portanto, à dramaturgia desde o resgate da tragédia como drama que inspira terror e piedade até a estruturação das obras. A mediação narrativa reduz o distanciamento entre os gêneros porque são utilizadas as duas modalidades de narrador coral, resgate da parábase ática, e a técnica da falsa terceira pessoa. Quanto à organização narrativa, os romances se organizam a partir de prólogos e blocos narrativos que se assemelham a atos e não a capítulos. No que concerne à elaboração dos personagens, a figuração metafórica, estrato sensível da linguagem, busca trazer para a ficção o corpo, elemento fundamental da representação teatral. A ficção autraniana é dramaturgicamente porque parte do teatro e a ele retorna em cada uma das peças em que se desdobra.

Referências:

- ARISTÓTELES. *Poética*. Introdução, tradução e comentários de Eudoro de Souza. Porto Alegre: Globo, 1966.
- BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução”. Tradução de José Lino Grünnewald. In.: *A ideia do cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969, pp. 55-95.
- CONFORD, Francis McDonald. *The origin of Attic comedy*. Cambridge, 1917.
- DOURADO, Autran. *Os sinos da agonia*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.
- _____. *Ópera dos mortos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.
- _____. *A serviço del-Rei*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000a.
- _____. *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*. Rio de Janeiro, Rocco, 2000b.
- _____. *Ópera dos fantoches*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- _____. *Tempo de amar*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
- _____. “Teia”. In: *Novelas de aprendizado*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- SILVA, Maria de Fátima Sousa e. *Crítica do teatro na comédia antiga*. Coimbra: ECC, 1987.
- SOUZA, Ronald de Melo e. *O romance tragicômico de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2006.