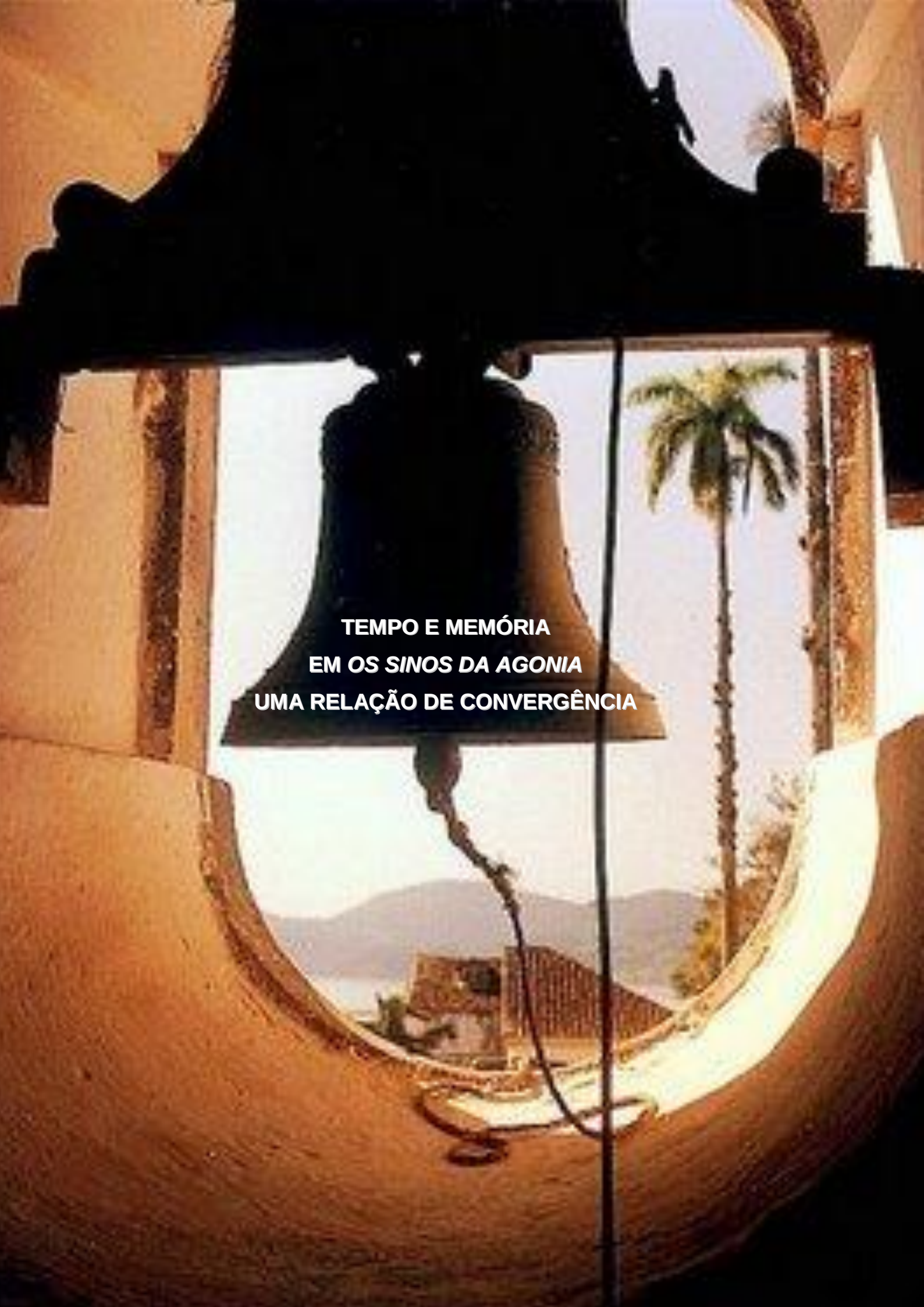


TEMPO E MEMÓRIA
EM *OS SINOS DA AGONIA*
UMA RELAÇÃO DE CONVERGÊNCIA

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
FACULDADE DE LETRAS DA UFU
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MESTRADO EM TEORIA LITERÁRIA

ANDREA ABADIA DE MAGALHÃES BRAGA

TEMPO E MEMÓRIA
EM *OS SINOS DA AGONIA*
UMA RELAÇÃO DE CONVERGÊNCIA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Curso de Mestrado em Teoria Literária – da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre em Teoria Literária, elaborada sob orientação da Profa. Dra. Maria Ivonete Santos Silva.

UBERLÂNDIA
2010

ANDREA ABADIA DE MAGALHÃES BRAGA

TEMPO E MEMÓRIA EM OS SINOS DA AGONIA: UMA RELAÇÃO DE CONVERGÊNCIA

DISSERTAÇÃO APRESENTADA AO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS, CURSO DE MESTRADO EM TEORIA LITERÁRIA DO INSTITUTO DE LETRAS E LINGÜÍSTICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA, COMO REQUISITO PARCIAL PARA A OBTENÇÃO DO TÍTULO DE MESTRE EM TEORIA LITERÁRIA.

Uberlândia, 29 de julho de 2010.

Banca Examinadora:

Prof.ª Dr.ª Maria Ivonete Santos Silva - UFU

Presidente (Orientadora)

Prof.ª Dr.ª Tânia Regina Oliveira Ramos – UFSC

Professora Titular

Prof.ª Dr.ª Irlei Margarete Cruz Machado – UFU

Professora Titular

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

D739. yb Braga, Andrea Abadia de Magalhães, 1979-
Tempo e memória em os sinos da agonia [manuscrito] : uma relação de convergência / Andrea Abadia de Magalhães Braga. - Uberlândia, 2010.
109 f. : il.

Orientadora: Maria Ivonete Santos Silva.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em Letras.
Inclui bibliografia.

1. Análise do discurso - Teses. 2. Modernismo (Literatura) - Teses. 3. Dourado, Autran, 1926-. Os Sinos da Agonia – Teses. 4. Dourado, Autran, 1926- – Crítica e interpretação - Teses. I. Silva, Maria Ivonete Santos. II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Letras. III.Título.

À minha família, com amor.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por esta realização.

A Maria Ivonete, pelos muitos e preciosos ensinamentos, pela orientação paciente, exemplar, modelo de seriedade no trabalho intelectual.

Aos professores e colegas do Mestrado, pelas discussões que enriqueceram minha formação.

Aos meus familiares, que apesar de minha ausência sempre foram tão carinhosos.

Ao meu esposo Jandeir, pela compreensão, por estar ao meu lado “na alegria e na tristeza”, por tornar os meus dias mais “azuis”.

Às minhas amigas Fabiana, Marlúcia e Renata, que souberam ser, cada uma a seu modo, verdadeiramente amigas.

Ninguém está só e nada é sólido: a mudança se resume em fixidez, que são acordos momentâneos. [...] A sabedoria não está nem na fixidez nem na mudança, mas na dialética que as une. Constante ir e vir; a sabedoria está no instantâneo. É o trânsito. Mas apenas falo trânsito, o feitiço se rompe. O trânsito não é a sabedoria, mas um simples ir para... o trânsito se desvanece: só assim é trânsito.

Octavio Paz

RESUMO

O estudo de *Os Sinos da Agonia*, de Autran Dourado, desentranha da relação tempo/memória a Convergência "... *cruzamento de tempos espaços e formas*". No romance, a memória apresenta-se como um "imbricamento" de tempos e percepções, e é por meio dela que conhecemos os dramas, as agonias e as lutas internas de cada personagem; somos levados a conhecer o destino que cada um construiu ao longo da vida - suas percepções do instante presente, na maioria das vezes, remontam aos erros do passado e, por isso mesmo, suas projeções futuras, sempre vislumbram o trágico – elemento inerente à experiência existencial de todos eles. Não há uma fronteira entre o passado, o presente e o futuro, os tempos se entrecruzam na memória e são revelados ao leitor simultaneamente. As considerações sobre tempo terão como fundamento teórico a obra de Octavio Paz e sua "Arte de Conjugação" ou "Arte de Convergência", que propõe uma integração do homem com o mundo que o cerca, por meio da conciliação dos contrários. A memória será analisada de acordo com o pensamento de Bergson, que a estuda em relação às sensações e percepções temporais. Pretende-se também verificar como a linguagem e os elementos composicionais da narrativa contribuem para a construção da ideia de Convergência de Octavio Paz e como o elemento simbólico "sino" se entrelaça ao tempo e à memória: sendo a marca temporal do presente narrativo da história, o sino, com seu badalar constante, faz com que os dramas dos personagens sejam acrescidos e relembrados toda vez que marcam as pancadas da agonia. Nesse momento, observa-se uma confluência de sensações que se mesclam e se confundem, levando os personagens ao auge do desespero.

Palavras-chave: Tempo. Memória. Convergência. Modernidade (Autran Dourado. **Os Sinos da Agonia**).

ABSTRACT

The study of "Sinos da Agonia", from Autran Dourado, unravels of the relation time / memory the Convergence "… crossing of time, spaces and forms". The novel, the memory its presents as a "impregnated" of times and perceptions, and is her through that know the dramas, the agonies, and the infighting each personage; We taken to understand the fortune that each built the long of life _ yours perceptions of the present moment, most of the times, back of mistake from foretime and therefore, yours future projections, always glimpse the tragic _ element inherent to existential experience of they all. There isn´t a line between the past, the present and the future, the times themselves intersect in the memory and are revealed simultaneously to reader. The considerations about time will have as speculative base the work from Octavio Paz and his "Art of Conjugation" or "Art of Convergence" that proposes an integration of the man with the world that him enclosure, through conciliation of contrary. The memory will be analyzed according with cogitation of Bergson, which it studies for to temporal sensations and perceptions. Seeks to also verify how the language and the compositional elements of narrative contribute for the making of the idea to Convergence from Octavio Paz and as the symbolic element "bell" itself the time and the memory: being the temporal impression of present narrative the story, the bells with its constant chime, makes with which of the dramas are added and reminded every time that mark the strokes of the agony. This time, observe a confluence of sensations that mix and so confuse, leading the personage to peak of despair.

Key Words: Time. Memory. Convergence. Modernism (Autran Dourado – ***Os Sinos da Agonia****).*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO **11**

1 A MODERNIDADE E AS TRANSFORMAÇÕES DO ROMANCE NO SÉCULO XX **17**

1.1 OCTAVIO PAZ: TEMPO DE CONJUGAÇÃO 22
1.2 BERGSON: SOB OS ECOS DA MEMÓRIA 26
1.3 PAZ E BERGSON: CONFLUÊNCIAS 32
1.4 SANTO AGOSTINHO: A FONTE E A INFLUÊNCIA 34

2 ANTES, AGORA E SEMPRE NA MEMÓRIA: INTERSEÇÕES **39**

2.1 OS SINOS DA AGONIA: O TEMPO E SEUS LABIRINTOS 42
2.2 JANUÁRIO: O ARTIFÍCIO DA “TRAÇA” 49
2.3 MALVINA: O ANJO DO MAL 58
2.4 GASPAR: O PLANO FRACASSADO 66
2.5 JANUÁRIO, MALVINA, GASPAR: REUNIÃO E DISPERSÃO 72

3 AS SETE PANCADAS DA AGONIA: MORTE ANUNCIADA **84**

3.1 JANUÁRIO: DUPLA MORTE 87
3.2 MALVINA: A BUSCA DA MORTE 91
3.3 GASPAR: A ACEITAÇÃO DA MORTE 98

4 CONCLUSÃO **105**

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS **107**

CONSULTAS REALIZADAS EM SITES **110**

INTRODUÇÃO

Literatura é o eterno presente,
o passado constante.

Autran Dourado

O tempo e a memória sempre foram temas de especulação para o homem. Passando por várias teorias, do mito à análise linguística[1], quanto ao tempo, e do armazenamento no cérebro à apreensão, no que se refere à memória, os dois temas sempre têm suscitado discussões em busca de uma compreensão do mundo. O romance, como gênero, que figura a sociedade e incita à meditação sobre ela (LUCAS, 1972)[2], torna-se um importante campo de investigação sobre esses temas. Sua capacidade de adaptar-se à proposta de discussão do autor, suas "fronteiras imprecisas" permitem (re)ordenar o vivido diante da realidade e levar a uma reflexão sobre essa realidade.

Nesse sentido, este estudo propõe uma reflexão sobre o tempo de convergência, segundo Octavio Paz, sua relação com a memória e suas implicações na narrativa contemporânea. Para isso, pretende, primeiramente, apostar em um caminho de discussão a respeito do romance, quando de sua consagração como gênero, século XVIII, procurando investigar e problematizar seus desdobramentos na modernidade. Para tanto, como ponto inicial, serão utilizados textos e obras de autores que tratam da questão, como: Ian Watt, em *A Ascensão do Romance* (1917); Luiz Costa Lima, em *O Controle do Imaginário e a Afirmação do Romance* (2009); e Mikhail Bakhtin, em *Questões de Literatura e de Estética* (1975).

Para procedimento desta investigação, foi selecionado o romance *Os Sinos da Agonia*, de Autran Dourado, publicado em 1974. Parte-se da hipótese de que se trata de um autor que se propõe a produzir um romance com estrutura que foge ao modelo tradicional das narrativas lineares, em que as sequências temporais são

---

[1] Este trabalho segue o Novo Acordo Ortográfico, que entrou em vigor em janeiro de 2009, exceto em citações.

[2] O romance "figura" a sociedade no sentido de representá-la em um ambiente ficcional, pois a vida cotidiana e os conflitos individuais são características do romance desde suas origens. Ainda, segundo o autor, por mais que o romance "[...] indique que ele quer ser em essência uma obra de arte e que não deve tornar-se um prisioneiro da descrição social, nas suas origens e nos seus fins põe a sociedade em questão" (LUCAS, 1972, p.18).

definidas e o narrador é uma espécie de “semi-Deus”, que tudo conhece e realiza de acordo com suas vontades.

Para analisar esse romance, foi necessário entender o processo criativo do romancista, cujas obras são construções “labirínticas”, compreendendo o labirinto como um movimento de linguagem, um “sistema de signos” (DOURADO, 1982, p.66) que leva ao conhecimento da alma humana. O autor tem consciência de seu fazer literário e trabalha a técnica de composição de suas obras como um “artesão”[3]. Portanto, investigar tempo e memória na obra em questão é um processo que buscará discutir como (e se) esses temas são recorrentes em outras obras do autor.

Para uma reflexão sobre a obra de Autran Dourado, especialmente, sobre o romance em estudo, serão considerados os depoimentos do autor, principalmente nos ensaios *Uma Poética de Romance: matéria de Carpintaria* (1973) e *Meu Mestre Imaginário* (1982), e nos estudos de seus críticos. No contato com a produção do autor, tem sido possível perceber uma intenção de criar obras com estruturas planejadas, fruto de um intenso trabalho com a técnica à procura do aperfeiçoamento de seu estilo.

Nessa busca artesanal da linguagem, Autran Dourado apresenta, em *Os Sinos da Agonia,* uma técnica de escrita fragmentária e um trabalho com os elementos composicionais, atribuindo ao texto uma ideia de convergência[4]: a trama narrativa é revelada por três pontos de vista diferentes de personagens atormentados por angústias, medos e sensações conflitantes diante de um mesmo acontecimento. Suas visões chegam ao conhecimento do leitor por meio de memórias do passado, do presente e do futuro, que se fundem em uma percepção do agora. Seus dramas existenciais são acrescidos e relembrados toda vez que se ouvem as badaladas do sino, marcando a agonia do existir em um mundo que não lhes faz sentido.

É sabido que a literatura, em particular, o romance dos séculos XVIII, XIX e XX, passou por sucessivas mudanças, transformando-se em uma complexa forma de expressão, intentando traduzir uma realidade múltipla, transitória e fragmentária,

---

[3] O termo “artesão” é atribuído por Liduína Maria Vieira Fernandes em seu artigo “A trajetória de um escritor artesão”, presente na Revista Alpha, ano 7, nº 7, de novembro de 2006, em que a autora trabalha a ideia de que as obras de Autran Dourado recebem um “tratamento artesanal” e são fruto de uma “escrita cerebral”.

[4] O conceito de Convergência de Octavio Paz será desenvolvido no corpo deste trabalho.

como decorrência da modernidade. Modificou-se a maneira de se ver o mundo e o outro, especialmente, a maneira de se conceber o tempo[5].

O tempo, em suas diferentes concepções, tem constituído, em todas as épocas, motivo de uma atitude reflexiva para o homem. Ao longo da história, filósofos, sociólogos, psicólogos, dentre outros, já se debruçaram sobre o assunto e parecem concordar em que se trata de algo não definido e um campo investigativo inextinguível. A literatura, de modo geral, apresenta uma considerável quantidade de abordagens do tempo, permitindo que se possa delinear a concepção de uma sociedade de uma época, pois explora a natureza do tempo no curso do pensamento humano. Literatura e tempo estão interligados, pois existir, estar no mundo, já implica uma ideia de tempo, a literatura, "[...] sucedâneo da vida e do fato humano na dimensão imaginativa, contém em sua essência Tempo" (CASTAGNINO, 1970, p.13). Dessa forma,

> A literatura de todas as épocas, desde sua raiz sagrada originária dos Ministérios às tendências mais urgentemente contemporâneas, em particular dos períodos de grandes tensões, angústias e dúvidas, tem procurado, a seu modo, soluções que visam antes de mais nada a eliminar, senão suavizar o sofrimento que a permanência do tempo na vida e na história impõe ao ser humano (MACHADO, 1970, *Tempo e Antitempo na Ficção*, Prefácio à obra de CASTAGNINO, Raúl H. *Tempo e Expressão Literária*, p.III-IV).

Autran Dourado faz parte dos autores que se detiveram sobre a questão temporal, não com o intuito de análise, interpretação, mas de usá-lo como palavra, instrumento de expressão literária para construir seus romances. Portanto, embora haja uma grande diversidade de abordagens e de publicações sobre o tempo em seus vários aspectos e sobre a obra do escritor mineiro, percebeu-se que o romance *Os Sinos da Agonia* merecia um novo enfoque, estabelecendo entre tempo e memória uma relação de Convergência.

A Convergência, segundo a concepção de Octavio Paz, é uma possibilidade de associação, de integração entre o homem e o mundo que o cerca. Por mais discordante e contraditória que possa parecer a realidade em que vivemos, é possível falar em "união", "reunião", "conjugação", quando se alude ao do tempo presente, pois somente nele é possível haver Convergência: "Cada tempo é

---

[5] Essas modificações serão mencionadas no primeiro capítulo deste estudo, quando serão feitas reflexões sobre a modernidade e o romance.

diferente; cada lugar é único e todos são o mesmo __ o mesmo. Tudo é agora" (PAZ, 1988, p.128). Octavio Paz postula que a crise da modernidade é a crise dos tempos, uma vez que se vive o fim do tempo linear, o sentido deixou de residir no passado e o futuro "esvanece tão logo o toquemos" (PAZ, 1979, p.126), somente o presente é capaz de buscar a "completude", a "totalidade" que os homens anseiam. Dessa forma, considerando que "Cada um é um todo" (PAZ, 1988, p.91) é que a Convergência propõe a união entre contrários.

O conceito de Convergência de Octavio Paz contribuirá para explicitar as relações entre tempo e memória, na medida em que, por definição, a sua Arte de Convergência "[...] é o cruzamento de tempos, espaços e formas" (PAZ, 1991, p.180). Para Octavio Paz, a literatura é um "sistema de relações" entre "realidades irrepetíveis e cambiantes" (PAZ, 1991, p.175), em que não é possível estabelecer um sentido único, irrefutável. A literatura não aponta um caminho, mas o procura, "não é uma arte de certezas, mas exploratória", é sempre um "ponto de interrogação" (PAZ, 1991, p.180). O conceito de Convergência possibilita uma relação apaziguadora com as questões da modernidade, uma vez que a "Reconciliação une o que foi separado, faz junção da cisão, reúne os dispersos" (PAZ, 1991, p.90). A separação, a cisão e a dispersão são elementos característicos da modernidade, como aponta Paz em *Os Filhos do Barro* e *Signos em Rotação.*

Diretamente ligado ao tempo, este estudo pretende, ainda, analisar as articulações entre memória e Convergência. A memória, segundo Jean-Pierre Vernant, é "[...] uma função muito elaborada que atinge grandes categorias psicológicas, como o tempo e o eu" (1990, p.136). Ela atinge o tempo, pois é ele quem lhe confere existência, só existe memória, porque há algo que se passou, e atinge o "eu", porque só há memória para alguém que se recorda. A memória não é apenas lembrança ou recordação, é ela que estabelece a nossa relação com o tempo, conferindo sentido ao passado como diferente do presente (mas fazendo ou podendo fazer parte dele) e do futuro (permitindo esperá-lo e compreendê-lo). Em *Os Sinos da Agonia*, é por meio da memória que os fatos são revelados ao leitor. Uma memória que se revela fragmentária, pois cada personagem tem a sua percepção do tempo e dos acontecimentos, sendo necessário conhecer todas as visões para entender os dramas que vivem e as atitudes que tomam.

A memória, aqui, será analisada de acordo com o pensamento de Bergson, um pensamento inovador, que rompia com a tradição positivista e racionalista

dominante na época, propondo uma nova maneira de se pensar o tempo, como duração interior, e a memória, como fluxo movente da consciência e da realidade. Para Bergson (2006), a duração significa um tempo continuamente aberto e eterno, em que o presente é o tempo e o lugar do agir humano. Para ele, há uma autonomia entre passado, presente e futuro, mas esses tempos se preservam e se comunicam um com o outro por meio da memória. Nesse sentido, é que se estabelecerá a relação com a Convergência proposta por Octavio Paz.

As relações entre a modernidade e o romance, a proposta de Convergência de Paz e a memória para Bergson, passando por Santo Agostinho, abrem a leitura do romance. O estudo dos dois primeiros itens contribui para que se entenda a estrutura da obra, que, em reunião a outros elementos, contribui para a ideia de Convergência.

No segundo capítulo, intitulado “Antes, agora e sempre: interseções”, analisar-se-á como a relação de Convergência entre o tempo e a memória se estabelece em cada capítulo da obra em estudo. Os personagens do romance, à medida que vivenciam seus dramas presentes, vivenciam também as reminiscências dos acontecimentos passados e futuros, capturados em uma mesma percepção. Nesses instantes, passado, presente e futuro se fundem como um só tempo. Para essa relação de Convergência contribuem a linguagem, o espaço narrativo, a estrutura composicional da obra e a postura do narrador, que se ausenta na obra, atribuindo voz aos personagens.

A análise terá como procedimento a investigação de como o elemento simbólico “sino” potencializa a relação tempo e memória, ao passo que a tragicidade aumenta por meio de suas representações na narrativa. O sino é o prenúncio da morte, morte que é sentida e esperada pelos personagens. Serão feitas, também, considerações a respeito da morte, procurando demonstrar como esta se configurava na sociedade mineira oitocentista em sua relação direta com os sinos.

A MODERNIDADE E AS TRANSFORMAÇÕES DO ROMANCE NO SÉCULO XX

1 A MODERNIDADE E AS TRANSFORMAÇÕES DO ROMANCE NO SÉCULO XX

A modernidade está ferida de morte: o sol do progresso desaparece no horizonte e ainda não vislumbramos a nova estrela intelectual que há de guiar os homens. Não sabemos sequer se vivemos um crepúsculo ou um despertar.

Octavio Paz

É sabido que o romance se consagrou no século XVIII, tornando-se o gênero ficcional por excelência da modernidade (LIMA, 2009, p.19). Como gênero ainda em evolução, nascido e alimentado pela era moderna, é muito próximo a essa modernidade e reflete de maneira mais substancial a constante transformação da realidade, pois está em "[...] contato vivo com o inacabado, com sua época que está se fazendo (o presente ainda não acabado)" (BAKHTIN, 1988, p.400).

O romance, desde seu nascimento, adquiriu a capacidade de mudar de forma e de adaptar suas convenções às necessidades variáveis. A liberdade, os experimentos, a ousada exploração de novas convenções e técnicas acompanharam os primeiros romances e continuam renovando o gênero. Segundo Bakhtin, a forma do romance era um "devir", cujas potencialidades não atingiram a plenitude: "A ossatura do romance enquanto gênero está longe de ser consolidada, e não podemos ainda prever todas as suas potencialidades plásticas" (BAKHTIN, 1988, p.398).

É necessário esclarecer que as afirmações de Bakhtin foram feitas no início do século XX, mas podem ser aplicadas ao romance ainda hoje, pois se trata de um gênero em permanente construção. Segundo Fábio Lucas, o romance "[...] é um gênero que se busca eternamente, se analisa, reconsidera suas formas adquiridas. Não se submete a cânones, liberta-se de tudo o que é convencional, necrosado, amorfo, de tudo o que freia sua própria evolução" (1965, p.86). Nesse sentido, sempre haverá adaptações, recriações, é um gênero que, ao nascer, já traz consigo a mobilidade, a consciência da transformação.

Embora já em desenvolvimento, com as viagens de aventura e as estórias picarescas, foi no século XVIII que o romance encontrou, na burguesia em formação,

as condições para se estabelecer, pois com esta consolidou-se a imprensa e novas formas de comunicação, que propiciaram à literatura uma separação da oralidade.

O romance nasceu, em seus primórdios, da junção da oralidade e da escritura, mas, aos poucos, começou a se distanciar dessa oralidade. Os romancistas se afastaram dos contadores de história ao mesmo tempo em que a ideia moderna de autor e a relação entre homem e texto iam tomando forma. Outro fator contribuinte foi a separação entre a poesia e a música, ocorrida no século XIV, e a difusão da imprensa.

Representando a esfera social da burguesia, o romance em ascensão privilegiou as aventuras de homens e mulheres comuns, em detrimento da representação de grandes feitos e grandes heróis, como faziam os textos antigos; buscou representar a vida e a realidade nos seus mais diferentes aspectos, em uma época em que as mudanças ocorridas exigiam novas formas de expressão.

Apresentando-se como um gênero propício à experimentação, uma vez que os outros gêneros mais antigos, em todas as suas formas, já possuíam suas estruturas consolidadas, o romance recebeu e adaptou com facilidade as novidades que iam surgindo. Isso aconteceu porque suas estruturas estavam sempre se transformando, não havia delimitação de traços invariáveis, havia sempre um “inacabamento”, um adaptar-se àquilo que está em construção.

O romance adaptou o modo de narrar, os personagens, o tempo e o espaço às mudanças históricas, na medida em que se propôs a representar o vivido para (re)significá-lo. Ronaldo Costa Fernandes confirma essa ideia em seus estudos sobre o narrador:

> [...] a utilização do narrador, que é um discurso, uma realidade verbal, vai adequar-se a cada época. Jamais poderia aparecer o fluxo de consciência no Renascimento porque simplesmente o fluxo de consciência é mais do que uma técnica literária. Ele é a expressão das descobertas, das angústias, das investigações de uma época histórica. A simultaneidade, o instantâneo, o balbuciar, a associação, o caos, o onírico e tudo o mais que contém o fluxo de consciência são características de uma interioridade psíquica que o homem do Renascimento não vivia.
>
> Limitado como homem, o escritor vai reproduzir sua época não apenas naquilo que descreve: nos ambientes, nas descrições de roupas, nas relações sociais, mas também na forma como apresenta o que narra (1996, p.14).

Nesse sentido, muitas mudanças ocorreram no e com o romance. Desde a primeira obra que apresentara todas as características do gênero, *Dom Quixote*, às produções contemporâneas, houve uma modificação significativa na maneira de se contar uma história, no ponto de vista assumido pelo autor diante daquilo que conta. A figura do narrador, que não era moderna, pois os mitos, os contos e os relatos antigos já necessitavam de um contador, ganhava uma nova significação na modernidade[6]. A narração em terceira pessoa, às vezes, distanciada e com uma pretensa indiferença, cedera lugar à história fragmentária de um mundo interior, inconsciente, da memória, que expõe os níveis de consciência a partir da ideia de fluxo[7]. Os romancistas modernos descobriram novas possibilidades de escrita, criaram estratégias ao intermediar por palavras um universo que procurava reproduzir o real e, se esse real apresentava-se caótico, vago, flutuante e incerto, diante da rapidez das mudanças acontecidas na sociedade, representar a consciência e a interioridade parece ser uma recusa a uma ordem que não correspondia à realidade externa, mas à realidade interna, uma forma de "registrar o drama que tem lugar dentro dos confins da consciência individual" (COUTINHO *apud* HUMPHREY, 1976)[8].

Esse relativismo provocou alterações em outros elementos da narrativa, os personagens perderam seus contornos definidos como ocorria nas histórias convencionais. Nas primeiras escritas (anteriores ao romance), apareciam somente tipos humanos genéricos e, segundo Ian Watt (1996, p.17-21), os primeiros romancistas introduziram uma modificação nesse sentido ao darem um nome próprio para seus personagens, sugerindo que fossem percebidos como indivíduos particulares. O enredo passava a se referir a pessoas específicas, em circunstâncias específicas. Com o enfoque no caráter psicológico, no século XX, esse aspecto se modificou e os personagens perderam sua noção de personalidade, sendo retratados de maneira relativa e fragmentária. De acordo com Paul Ricoeur, a partir

---

[6] A modernidade apresenta características e terminologias diferentes de acordo com seus críticos. Neste estudo, as referências à modernidade considerarão sua última fase: fins do século XIX e século XX, quando a modernidade atinge seu auge.

[7] O fluxo de consciência se refere a um determinado modo de foco narrativo que consiste na apresentação do que se passa na consciência de um ou mais personagens. A consciência é, então, considerada como um fluxo contínuo, e não como um fragmento em partes sucessivas que se juntariam. Não se trata de uma apresentação exata do que se passa na consciência, mas de uma "representação", de uma analogia.

[8] COUTINHO, Afrânio. Prefácio à edição brasileira da obra **O fluxo da consciência**, Robert Humphrey, 1976.

do fluxo de consciência, o que capta o interesse é o "[...] inacabamento da personalidade, a diversidade dos níveis de consciência, [...] a profusão dos desejos não formulados, o caráter incoativo e evanescente das formações afetivas" (1995, p.19). Desse modo, quem é o personagem, suas características individuais bem delimitadas, tornam-se aspectos pouco importantes para o romance.

Essas mudanças também permitiram ao narrador do romance um trabalho diferente com o tempo, que é intrínseco a toda narrativa:

> O trabalho com o tempo é um dos instrumentos mais afiados do narrador. É através da mobilidade temporal que o narrador pode tirar partido da diversidade, do ambiente, das épocas e até da mudança espacial para construir seu romance. Voltar no tempo, avançar, produzir cortes, diversificar a narrativa, abranger vários períodos. É tão intrínseco à prosa quanto à própria palavra: nenhum autor pode gerar um relato atemporal. Poderá criar países ou cidades imaginárias, personagens absurdos e situações irreais, mas estará sempre preso a um tempo verbal (FERNANDES, 1996, p.51)[9].

Ian Watt (1996, p.22-27) explica as transformações que o tempo sofreu no romance, desde sua consagração como gênero. Segundo o autor, nas narrativas anteriores ao romance, havia uma negação da importância da dimensão temporal na vida humana, pois se acreditava em valores universais e atemporais. A verdade que era revelada no espaço de um dia era possível de se corresponder ao espaço de uma vida toda. O romance rompeu com esses parâmetros, atribuindo uma importância maior à dimensão do tempo, ao valorizar a experiência cotidiana, ao explorar individualidades situadas em um contexto temporal.

O interesse pelo tempo ganhou força no século XIX com o desenvolvimento de ciências como a Psicologia, a Filosofia e a Sociologia, que passaram a se interessar pela representação do indivíduo e da sociedade no campo artístico e procuraram dar um novo rumo ao pensamento do homem moderno. No século XX, a preocupação com o tempo, que é inerente à civilização, tornou-se o centro, conforme afirma Mendilow (1972, p.6), no que ele chama de "a obsessão do século XX pelo tempo":

---

[9] É necessário esclarecer que esse tempo verbal do qual fala Fernandes também pode ser imaginário, assim como o espaço ou o personagem, citados por ele; portanto, não se acredita aqui em uma supremacia do tempo sobre os outros elementos da narrativa, que é um aspecto superado na literatura. Pretende-se com a citação deixar claro que o tempo é um elemento intrínseco à narrativa e que permite ao narrador a exploração de suas muitas potencialidades.

> A filosofia, a ciência e a arte, ao mesmo tempo em que influenciam a maneira do povo pensar e sentir, são elas próprias, influenciadas pelo modo por que este povo vive. Não parecia improvável, pois, que aquilo que é amplamente referido como “a obsessão do século XX pelo tempo” seja condicionado pelo crescente ritmo de vida, pelo sentido muito difundido da transitoriedade de todas as formas da vida moderna, e talvez, mais particularmente, pela rapidez das mudanças econômicas e sociais. Estes fatores retiraram do homem aquele sentimento de estaticidade social, aquela certeza de permanência que parece ter marcado períodos de transformação mais confiantes e mais vagarosos.
>
> A desintegração estava ameaçando todas as formas de vida (MENDILOW, 1972, p.6).

Essas mudanças se traduziram no romance, pois se o propósito, no romance moderno, era retratar uma experiência individual, a consciência de seus personagens, o tempo tornara-se relativo uma vez que era percebido e sentido de maneira diferente por diferentes personagens. A experiência subjetiva do tempo não correspondia à ordem cronológica, marcada pela sucessão, pelos ponteiros do relógio. Além disso, o passado transformava-se em atualidade ao ser revivido, confundindo-se com o presente. Novas concepções de tempo exigiram adequações da narrativa, que passou a dar mais importância àquilo que os personagens pensam e como pensam, e menos ao que fazem. Houve uma valorização da interioridade e um consequente abandono de técnicas que primavam pela linearidade e pela causalidade.

O espaço narrativo também ganhava novas dimensões, pois era correlativo ao tempo. Antes do romance, como gênero, as narrativas possuíam espaços genéricos e imprecisos. Os primeiros romancistas se preocupavam com essa questão e procuraram desenvolver suas narrativas em ambientes físicos reais. Nos romances modernos, o espaço tornou-se disperso, fluido, dissolveu-se na consciência do personagem, que se transportava para os mais diferentes lugares em uma mesma percepção de tempo, ou seja, era projetado a partir de uma consciência individual.

O enredo, conforme já sugerido, privilegiaria o enfoque na experiência individual, valorizando aspectos particulares e específicos não só na composição dos personagens, como também da experiência autoral, como a autobiografia.

Para expressar essas mudanças, a linguagem também foi adaptada. Privilegiando os aspectos psicológicos, a linguagem acompanhava a corrente

mental, muitas vezes, cheia de lacunas, descontínua e desconexa, apresentando uma fusão de coisas em fluxo que não tinha princípio nem fim.

Com base no exposto acima, é essa mudança na percepção e na representação da realidade, sobretudo no que se refere ao tempo, aliado à memória e à Convergência, que nos interessa mais especificamente. Para tanto, cabe analisá-lo sob a visão do teórico e poeta-crítico Octavio Paz.

1.1 OCTAVIO PAZ: TEMPO DE CONJUGAÇÃO

O conceito de Convergência elaborado por Octavio Paz está relacionado a seus estudos e questionamentos sobre a modernidade. A modernidade apresentou ao homem um mundo fragmentário e desconcertante, marcado por rápidas transformações sociais e por um questionamento do homem acerca dessas mudanças. Por seu caráter transitório, a modernidade é permeada pela novidade, pelo inesperado, pela ruptura com a maneira de se pensar valores antes estabelecidos, como a religião, a filosofia, a história, a moral, entre outros. Sob a ótica de Octavio Paz, a modernidade se caracteriza, essencialmente, como uma crítica e uma ruptura a todos os valores vigentes até então, conforme corrobora David Harvey: “A modernidade [...] não apenas envolve uma implacável ruptura com todas e quaisquer condições históricas precedentes, como é caracterizada por um interminável processo de rupturas e fragmentações internas inerentes” (1994, p.22).

Octavio Paz, em *A Outra Voz,* discute sobre a modernidade e sua crítica. Segundo ele, “[...] o moderno é por natureza o transitório e o contemporâneo é uma qualidade que se desvanece tão logo a enunciamos” (1993, p.33). De acordo com ele, as mudanças substanciais começaram no século XVIII, “[...] século rico em projetos de reforma social e em utopias” (1993, p.35), época em que as grandes revoluções da história moderna começaram a produzir seus efeitos, trazendo, em consequência, resultados devastadores. Entre essas mudanças, estão a crise das instituições, a primeira guerra mundial e as revoluções que a seguiram, como o marxismo; a crise das consciências, que questionou a família e a supremacia masculina; a inovação tecnológica e a crítica a esse progresso e os seus efeitos; a descoberta das ciências, que colocaram em xeque as antigas certezas; a falência da noção do tempo linear e do futuro como a “terra prometida”.

Tamanha modificação na maneira de pensar e agir afetou a arte e a literatura, que são formas de representação da realidade. Ainda de acordo com Octavio Paz, “[...] a realidade logo começou a se desagregar e desvanecer; apareceu com os atributos do imaginário, virou ameaçadora ou irrisória, inconsistente ou fantástica” (1993, p.43), modificando a maneira de se perceber o “eu” e a linguagem, com o intuito de expressá-lo, revelando a consciência e os estados interiores desse “eu”. Nesse período, a arte também sofreu influência dos novos meios de reprodução da realidade, especialmente do cinema, com suas técnicas de justaposição e simultaneidade, que romperam com a estrutura linear do relato. Contudo, a maior mudança que ocorreu no pensamento ocidental e, coerentemente, na arte produzida nesse período, é, segundo Octavio Paz (1984), a mudança na concepção do tempo como sucessão linear e progressiva, voltado para um futuro rico de possibilidades:

> A modernidade é um conceito exclusivamente ocidental e não aparece em nenhuma outra civilização. O motivo é simples: todas as outras civilizações postulam imagens e arquétipos temporais, dos quais é impossível deduzir, inclusive como negação, nossa idéia do tempo. O vazio budista, o ser sem acidentes nem atributos do hindu, o tempo cíclico do grego, do chinês e do asteca ou o passado arquetípico do primitivo são concepções que não têm relação com nossa idéia do tempo. A sociedade cristã medieval imagina o tempo histórico como um processo finito, sucessivo e irreversível; esgotado esse tempo __ ou como disse o poeta: quando se fecharem as portas do futuro __, reinará um presente eterno. No tempo finito da história, no agora, o homem joga sua vida eterna. É claro que a idéia de modernidade somente poderia nascer dentro desta concepção de um tempo sucessivo e irreversível; é claro, também, que só poderia nascer como uma crítica da eternidade cristã (PAZ, 1984, p.43-4).

O crescente ritmo de vida, a velocidade que alterou a relação da distância com o tempo, as mudanças na economia e na sociedade fizeram com que as configurações perdessem a estabilidade. Novas formas buscavam estabilizar-se, cristalizar-se, mas logo se dissolviam no incessante surgimento de outras coisas. Segundo A. A. Mendilow, “O universo proliferou em um multiverso e ninguém mais pôde, como fez Bacon, levar todo o conhecimento para sua província” (1972, p.8). Diante disso, ainda segundo o autor, o homem perturbou-se e frustrou-se diante da tentativa de sintetizar um novo padrão de vida e de pensamento harmônico e estável. Essa perda de segurança contribuiu para o surgimento de uma nova concepção de tempo, marcada pela ausência de horizontes temporais, como se

“cada homem levasse consigo seu próprio sistema temporal” (MENDILOW, 1972, p.12).

A modernidade rompera com o tempo linear, dividido entre o nascimento e a morte e com suas noções de história e de progresso, não se encontrava mais o sentido no passado, pois os valores mudaram, também não estava no futuro, pois este era incerto e instantâneo, tão logo chegava, esvaí-se transformando o presente em passado. O tempo não cessa de fluir, por isso, o presente adquiria um valor antes não considerado, ele tornara-se o tempo da reunião, da Conjugação dos três tempos. Passado e futuro convertiam-se dimensões do presente, esses dois tempos traziam presença no *agora*. É este, o presente, o tempo único, irrepetível, tempo em que o relativo e o absoluto se fundiam. É a partir dessa nova concepção dos tempos que Paz elabora seu conceito de Convergência:

> Há um ponto em que isto e aquilo, pedras e plumas, se fundem. E esse momento não está antes nem depois, no princípio ou no fim dos tempos. Não é paraíso natal ou pré-natal nem céu ultraterrestre. Não vive no reino da sucessão, que é precisamente o dos contrários relativos, mas está em cada momento. É cada momento. É o próprio tempo engendrando-se, fluindo-se, abrindo-se a um acabar que é um contínuo começar. Jorro, fonte. Aí, no próprio seio do existir __ ou melhor, do existindo-se __ pedras e plumas, o leve e o pesado, nascer-se e morrer-se, ser-se, são uma e mesma coisa (2006, p.42).

A Convergência consiste no aparente paradoxo de se viver um único instante como se ele “[...] fosse interminável e como se fosse acabar agora mesmo” (PAZ, 2006, p.106). Ela “[...] parte da consciência da multiplicidade e, dentro dela, a possibilidade de equilíbrio e convivência com os contrários” (SILVA, 2006, p.24). Esse “aqui” e “agora”, que reúne os tempos não se apresenta de maneira segura, certa, é um tempo sem norte, desorientado; é um “presente flutuante”, fixo e interminável, em constante movimento e, diante disso, o homem também se torna um ser em dispersão:

> Tudo era um todo. Agora o espaço se desagrega e se expande; o tempo se torna descontínuo; e o mundo, o todo, se desfaz em pedaços. Dispersão do homem, errante em um espaço que também se dispersa, errante em sua própria dispersão. Em um universo que se desfia e se separa de si, totalidade que deixou de ser pensável exceto como ausência ou como coleção de fragmentos heterogêneos, o eu também se desagrega (PAZ, 2006, p.101).

Segundo Paz, a reunião desses contrários resultará na poesia, que é lugar de encontro e de passagens. A poesia, que configura signos em busca de sentido para um mundo em dispersão, é que buscará a interseção dos tempos, o ponto de Convergência: "[...] O presente se manifesta na presença e esta é a reconciliação dos três tempos. Poesia da reconciliação: a imaginação encarnada num agora sem datas" (PAZ, 1993, p.57). A poesia encarna uma visão mais integradora do homem e do mundo; é onde o homem, como ser inacabado buscará a completude, mesmo reconhecendo os limites e os impasses de seu próprio corpo e das condições que lhe são impostas pelo mundo circundante.

É sabido que Paz formulou o conceito de Convergência para falar da poesia, que, para ele, é a "outra voz", a voz interior, da consciência, inerente ao poeta e não um objeto de estudo constituído. Entretanto, esse conceito pode ser estendido à prosa, ao romance, já que Paz fala dos "signos em rotação", da criação poética como um "sistema de analogias", em que há repetições, semelhanças, na busca de representação de um real que se evapora. O modernismo e suas contradições, sua crítica, sua negação, as mudanças ocorridas na sociedade e na maneira de pensar, teriam aumentado a possibilidade de "interpenetração entre prosa e verso" (PAZ, 2006). Além disso, o próprio Octavio Paz teria buscado essa "interpenetração", ao escrever *O Mono Gramático* (1970), uma obra em que o autor "[...] realiza no plano da escritura a união entre poesia e prosa, [...] uma poética de conciliação dos contrários, uma Arte de Convergência [...]" (SILVA, 2006, p.6) ao descrever em uma narrativa filosófica uma viagem do narrador pelo caminho de Galta, proporcionando uma indagação poética sobre o sentido da linguagem.

Vale lembrar que, em *Signos em Rotação*, Paz também estabelece muitas distinções entre a poesia e a narrativa em "Verso e Prosa". No entanto o princípio da Convergência não nega a contradição entre elementos, ele não quer anulá-los ou buscar uma "unidade". A Convergência procura conciliar elementos díspares, levando em conta as diferenças existentes. Ainda neste mesmo capítulo, Paz afirma que "Modernidade é consciência. E consciência ambígua: negação e nostalgia, prosa e lirismo" (2006, p.19). Desse modo, é possível estender o conceito de Convergência à prosa.

No que se refere à prosa, Paz faz algumas considerações sobre o romance: ele o define como um "gênero ambíguo", que busca "recriar um mundo" (PAZ, 2006, p.68). Nesse sentido, o romancista constrói um objeto simbólico, representação de

um mundo instável, em que buscará refletir e questionar as preocupações e aspirações desse mundo e de seu tempo. Logo, a crise da sociedade moderna manifesta-se no romance, especialmente na forma de representação do tempo. Os romancistas, observadores da realidade e de seu tempo, não poderiam ignorar as mudanças e buscaram maneiras de fazer com que realidades diferentes, opostas e complexas, pudessem coexistir e se interpenetrar em objeto artístico, pois "[...] o universo é um todo em movimento, presidido pelo ritmo; e o homem está em relação vivente com esse todo. Tudo muda porque tudo se comunica" (PAZ, 2006, p.66).

A Convergência, neste estudo, será, então, focalizada em face do tempo, como o descrevemos acima, em "conjunção" e "reunião" com a memória, como a concebe Bergson.

1.2 BERGSON: SOB OS ECOS DA MEMÓRIA

O filósofo francês Henri Bergson é um marco na filosofia moderna. Com quatro obras principais: *Ensaio sobre os Dados Imediatos da Consciência* (1889), *Matéria e Memória* (1896), *Evolução Criadora* (1907) e *As Duas Fontes da Religião e da Moral* (1932), a densidade de seu pensamento continua influenciando diversas áreas do conhecimento.

O pensamento de Bergson é marcado por uma forte recusa às teorias cientificistas e positivistas do final do século XIX e início do século XX, que pregavam que o único conhecimento legítimo era o empírico, aquele passível de ser comprovado, com dados diretamente observáveis, em uma relação de causa e efeito. Não havia, portanto, espaço nessas ideias para o humano, o divino, para o espírito, para qualquer discussão metafísica. De acordo com Eduardo Jardim de Moraes (MORAES apud ARENDT, 2002)[10], os conceitos de bem e de verdade existiam na sociedade desde tempos remotos até a modernidade e traduziam a confiança de que o homem poderia apreender o mundo e, consequentemente, julgá-lo, orientando-se por ele, caso mantivesse "abertos os olhos do espírito". Contudo esses valores se modificaram quando o desenvolvimento da ciência questionou-os, desacreditando que a verdade pudesse se situar fora do mundo sensível:

---

[10] MORAES, Eduardo Jardim de. Prefácio à Edição Brasileira da obra **A vida do espírito**: o pensar, o querer, o julgar, de Hanna Arendt. Tradução Antônio Abranches, Cesar Augusto R. de Almeida e Helena Martins. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002, p. XIII.

> A suspeita com relação à possibilidade de nos fiarmos em nossa capacidade receptiva, seja através dos sentidos, seja através de uma faculdade que, embora puramente intelectual ___ como é o caso da imaginada por Platão ___, fora concebida com base no confiável modelo dos sentidos, constitui o motivo central da filosofia e da ciência modernas. Uma tal desconfiança fundava-se no fato de que o aparato de instrumentos mobilizados pela ciência [...] indica que nossa apreensão imediata do mundo pode muito bem ser por eles desmentida, não sendo portanto merecedora de crédito (ARENDT, 2002, p.XIII-IV).

A descrença no conceito de verdade gerou insegurança, constituindo um dos fatores que desencadeou a crise da tradição ocidental. Esse conceito foi substituído por um novo, baseado na capacidade do homem de elaborar a sua própria noção de verdade. Entretanto, antes mesmo que se pudesse consolidar uma nova conceituação, ela já ruía. As constantes rupturas e a descontinuidade de valores e verdades fizeram com que o homem se perdesse nesse emaranhado de faz e refaz. Não há como se orientar, pois não existe um centro, um “ponto fixo”. A sensação de angústia e desamparo, própria do homem moderno, era o reflexo dessa noção de se viver em um universo “móvel” e “cambiante”. Nesse momento, somente a ciência se apresentava como o possível “amparo”, uma vez que se propunha a explicar comprovadamente determinados fenômenos e aspectos da realidade. Nela, o homem buscava o apoio e, por isso, a valorização do cientificismo e do racionalismo dominantes no século XIX.

Como consequência, tudo deveria ser explicado à luz da ciência e do pensamento objetivo, caso contrário não era aceito como verdade. Esse pensamento também influenciou os estudos referentes à psicologia, pois médicos e estudiosos tentavam explicar os fenômenos psíquicos com base em aspectos físicos, como o cérebro, bem como propunham a quantificação e a espacialização desses fenômenos, acreditando ser possível medi-los em graus de intensidade.

Foi nesse cenário que surgiu o pensamento de Bergson. Apresentando uma nova maneira de ver os fenômenos psíquicos e as questões relacionadas a eles, como a memória e o tempo, Bergson reabriu o debate sobre a introspecção, a experiência interna com os materialistas e deterministas da época, criticando suas posições. Ele procurou mostrar que o campo de investigação da psicologia, em razão da natureza de seu objeto de estudo, deve ser analisado muito além do puramente material.

Para Bergson (1999), grande parte da confusão existente na época devia-se ao fato de os estudiosos não perceberem que os dados imediatos de nossa experiência interna não são quantificáveis e nem são de natureza espacial. Não é possível fazer dos estados internos da consciência uma “multiplicidade quantitativa”, ou seja, justapor numérica e espacialmente os estados psicológicos, porque estes são de natureza temporal, são pura duração, sucedem-se interpenetrando-se em contínua mudança, sendo constituídos por uma “multiplicidade qualitativa”[11].

A “multiplicidade qualitativa” é subjetiva e interior, refere-se aos fatos da consciência. Esta é entendida por Bergson como “memória”, como o “[...] traço de união entre o que foi e o que será, uma ponte entre o passado e o futuro” (1984, p.71). Dessa forma, a consciência é memória do “passado imediato” e antecipação do “futuro iminente”, unidas em uma continuidade, em uma “espessura de duração”, que é a própria consciência. Consciência e duração são, para Bergson (1984), conceitos interligados:

> Não há estado de alma, por mais simples que seja, que não mude a cada instante, pois não há consciência sem memória, não há continuação de um estado sem adição, ao sentimento presente, da lembrança de momentos passados. Nisto consiste a duração. A duração interior é a vida contínua de uma memória que prolonga o passado no presente, seja porque o passado encerra distintamente a imagem incessantemente crescente do passado, seja, mais ainda, porque testemunha a carga sempre mais pesada que arrastamos atrás de nós, à medida que envelhecemos. Sem esta sobrevivência do passado no presente, não haveria duração, mas somente instantaneidade (BERGSON, 1984, p.25).

A realidade, para Bergson, é movente e indivisível, pois a duração que a constitui é contínua. O verdadeiro tempo é o interiormente vivido e percebido, uma vez que não cessa, pois sua essência é a mudança, não pode ser medido, não pode ser “quantificado”, além de ser incompreensível: “[...] a respeito das próprias sensações, nada podemos concluir” (VIEILLARD-BARON, 2007, p.16).

Se, por um lado, o tempo confunde-se com nossa vida interior, sendo fluido e movente, por outro, a memória, inseparável da duração, é a forma de “unidade” em que o eu se revela, pois “[...] as coisas exteriores mudam, mas os seus momentos só

---

[11] Bergson não nega o espaço, pois a memória, o sonho, a consciência são espaços internos, imaginários, portanto individuais. Bergson critica o fato de que, na época, acreditou-se que fosse possível medir esses espaços como se fossem físicos, objetivos, exatos.

se sucedem para uma consciência que os recorda" (BERGSON, 1988, p.156). A memória é a atividade unificadora desse progresso na continuidade, é o elemento responsável pela união entre o antes e o depois.

O conceito de unidade contém em si o da inseparabilidade, são os elementos constitutivos ou os princípios gerais do ser. Estes não podem ser divididos por representarem uma síntese, por conterem um nexo. Esse conceito é problematizado pela modernidade, na qual seus valores são substituídos por outros que não conseguem se afirmar, em um processo constante de mudança e inovação. Dessa forma, falar de "síntese" só é possível considerando-se o princípio da Convergência, que permite a conciliação de elementos díspares, a associação de aspectos contraditórios como os revelados pela modernidade.

Para Octavio Paz, a Convergência acontece no fazer poético, porque a poesia está fundada na experiência do poeta, portanto, é uma reflexão sobre o tempo. O presente é Convergência porque ele funde todos os tempos, passado e futuro. A "unidade" para o poeta mexicano se dá na "desunidade" do tempo presente, um tempo "único" e absoluto, que reúne outros, uma vez que se constitui como instantaneidade: "Dure um século ou o que dura o ato de pestanejar, esse instante é incomensurável. [...] Somos bem pouca coisa e, não obstante, a totalidade mexe conosco, [...]" (PAZ, 1991, p.115). A "desunidade" consiste na reunião dos múltiplos aspectos modernos, em que sua totalidade acontece no presente instantâneo.

Bergson também trabalha essa dualidade na perspectiva da memória, capaz de reter, em um único instante, traços do que foi, é e será no contínuo transcorrer do tempo. Cada momento é novo e único, a "desunidade" consiste do transcorrer, enquanto a "unidade" incide na memória, que consegue apreendê-los em sua mobilidade. A Convergência, nesse sentido, ocorre na "reunião" e "dispersão", quando é possível conciliar em um único instante aspectos que parecem inconciliáveis.

Os estudos de Bergson a respeito da memória encontram-se principalmente em *Matéria e Memória*, considerada por muitos críticos como sua obra-prima. Nessa obra, Bergson estuda as relações entre a matéria e o espírito, considerando a memória como o elo entre ambos, como ele mesmo assegura no prefácio do livro: "Este livro afirma a realidade do espírito, a realidade da matéria, e procura determinar a relação entre eles sobre um exemplo preciso, o da memória" (1999, p.1).

Para a articulação de seu propósito, Bergson estuda, primeiramente, a relação do cérebro com a memória. Segundo ele, o cérebro capta as imagens "[...] que agem e reagem umas sobre as outras em todas as suas partes elementares" (BERGSON, 1999, p.11), por meio do corpo (que também é uma imagem), e este funciona como mediador, tradutor dessas imagens que são percebidas e levadas ao cérebro: "Meu corpo é, portanto, no conjunto do mundo material, uma imagem que atua como as outras imagens, recebendo e devolvendo movimento [...]" (BERGSON, 1999, p.14). O cérebro não é, assim, o lugar depositário das lembranças, a memória não está contida nele, ele serve para a evocação das lembranças selecionando aquelas que possam servir à ação, ao presente da consciência.

Nesse sentido, Bergson postula que a memória retém o passado de duas maneiras, em "mecanismos motores" e em "lembranças independentes": o processo de reconhecimento e a utilização de experiências passadas se efetuam, ora na ação, com o funcionamento automático de mecanismos apropriados às circunstâncias; ora se dá em um trabalho do espírito, que busca no passado as recordações e as dirige ao presente, para inseri-las na situação atual. A experiência da memória se efetua, dessa maneira, em dois tipos distintos: a "memória-hábito" e a "memória-recordação" ou "memória-pura". A primeira consiste na repetição e na presentificação de experiências passadas, de maneira mecânica e material, enquanto a segunda é uma atividade espiritual, é a consciência como acúmulo do passado, o registro de "imagens-lembranças" dos acontecimentos cotidianos de nossa vida. Segundo Bergson, a segunda é a verdadeira memória e é sobre ela que incidem seus estudos.

Para atingir a memória verdadeira, evocando o passado, é necessário, de acordo com o pensamento de Bergson, "[...] abstrair-se da ação presente, é preciso saber dar valor ao inútil, é preciso querer sonhar" (1999, p.90), pois as imagens-lembranças insinuam-se em nossa percepção atual e se transformam à medida que se atualizam:

> [...] se colocarmos a memória, isto é, uma sobrevivência das imagens passadas, estas imagens irão misturar-se constantemente à nossa percepção do presente e poderão inclusive substituí-la. Pois elas só se conservam para tornarem-se úteis: a todo instante completam a experiência presente enriquecendo-a com a experiência adquirida; e, como esta não cessa de crescer, acabará por recobrir e submergir a outra (BERGSON, 1999, p.69).

A memória, assim concebida, está diretamente associada à percepção e ao tempo. Sendo a maneira como o cérebro recebe as imagens, o tempo da percepção só pode ser o da instantaneidade, tão logo o percebemos, ele já se torna passado, memória. O passado não é atuante, no sentido que não pode mais ser modificado, somente o presente é atuante, pois é dele que se atualiza uma percepção passada. Esse presente estende-se também sobre o futuro, pois é para ele que o instante se inclina, sendo, portanto, um "combinado de sensações e movimentos" (1999, p.162). Essas ideias são assim resumidas por Bergson:

> Você define arbitrariamente o presente como o que é, quando o presente é simplesmente o que se faz. Nada é menos que o momento presente, se você entender por isso esse limite individual que separa o passado do futuro. Quando pensamos esse presente como devendo ser, ele ainda não é; e, quando o pensamos como existindo, ele já passou. Se, ao contrário, você considerar o presente concreto e realmente vivido pela consciência, pode-se afirmar que esse presente consiste em grande parte no passado imediato. Na fração de segundo que dura a mais breve percepção possível de luz, trilhões de vibrações tiveram lugar, sendo que a primeira está separada da última por um intervalo enormemente dividido. A sua percepção, consiste, portanto numa incalculável quantidade de elementos rememorados, e, para falar a verdade, toda percepção é já memória, nós só percebemos, praticamente, o passado, o presente puro sendo o inapreensível avanço do passado a roer o futuro (BERGSON, 1999, p.175-6).

Percebe-se que analisar a memória é um processo que só pode ser compreendido como duração. Sendo um fenômeno subjetivo, a duração não pode ser medida, portanto, a realidade só pode ser compreendida a partir da interioridade. Entretanto a percepção se dá por meio do corpo, o corpo é o centro para onde convergem as sensações que são enviadas à memória. De acordo com Regina Rosseti, podemos concluir que vida e matéria se opõem apenas aparentemente, pois "[...] em sua realidade mais profunda, ambas fazem parte de um *todo* maior, que chamamos de movimento da *duração* em geral, como direções contrárias de um único e mesmo movimento" (ROSSETI, 2004, p.137, grifos da autora). Nesse sentido, ao "todo" da realidade corresponderiam vários "níveis de realidade", uma ideia que pode associar-se à convergência, como propõe Octavio Paz.

1.3 PAZ E BERGSON: CONFLUÊNCIAS

A partir da exposição do pensamento dos dois teóricos, este estudo prossegue, procurando estabelecer entre eles pontos de convergência, verificando como se apresentam no romance *Os Sinos da Agonia*, de Autran Dourado.

Bergson (1999), ao estudar a memória como duração interiormente percebida, estava tratando também do tempo. Esse tempo não poderia, então, ser medido cronologicamente, pois é um tempo incessante, que muda a própria realidade à medida que é apreendido. É um tempo fluido, fugidio, pois sua essência é o movimento. Para Rosseti, o movimento descrito por Bergson é também a essência da realidade:

> [...] “a mudança encontra-se por toda parte”: na psique, na vida e na matéria. Logo, não é somente o eu que dura, mas é o todo do universo que dura. “Assim, quer se trate do interior ou do exterior, de nós ou das coisas, a realidade é a mobilidade mesma”. Uma realidade movente, múltipla em seus movimentos, com diversos ritmos de duração, do espírito à matéria, mas ainda assim una em sua indivisível continuidade (ROSSETI, 2004, p.141).

Bergson propõe a ideia da mobilidade das coisas, uma vez que, para ele, por trás do próprio movimento, só existe essa realidade “movente”, em que apreendemos as coisas por meio da percepção, e, tão logo tornadas percepção, já se tornam memória. Memória que só se atualiza a partir do presente, pois só esse tempo é “atuante”, é o “ideo-motor”, é o que nos faz agir, é um estado de nosso corpo que insere o passado em uma percepção presente ao tomar deste tempo sua vitalidade. Nossa percepção, “[...] por mais breve que se suponha, [...] ocupa sempre certa duração, e exige consequentemente um esforço da memória, que prolonga, uns nos outros, uma pluralidade de momentos” (BERGSON, 1999, p.31). Essa “pluralidade de momentos” entra em contato com a proposta de convergência de Octavio Paz.

Para Octavio Paz, que concebe o universo como “um tecido vivo de afinidades e oposições” (1993, p.147), a essência da realidade moderna também é a mudança, o passado que se afasta e o futuro que se perde, como consequência desse afastamento, fazem o presente o tempo possível para a “atuação”, mas este também é mudança, se consome na instantaneidade: “O passado se perde e o

futuro se esfuma: por sua vez, o presente se aguça num instante: os três tempos são uma exalação. O instante explode e se dissipa" (PAZ, 1993, p.108).

Apesar dessa "mobilidade" do presente, é ele o tempo para o qual convergem os outros tempos, é o tempo em que o instante pode tomar uma totalidade, tornando-se absoluto, pleno. Esse momento é chamado de duração por Bergson. É no presente que o passado pode ser "atualizado", para onde o passado se estende e se desdobra para o futuro, é no "[...] instante que se conjugam todos os tempos somente para se aniquilar e desaparecer" (PAZ, 1991, p.212).

Também é possível perceber uma correspondência no pensamento dos dois autores no que se refere à construção de um conhecimento novo para suas épocas. Dada a importância desses conhecimentos, muitos foram os críticos e também os seus adeptos e seguidores. Bergson iniciou um movimento em busca da subjetividade, da interioridade, propondo uma teoria que realçava os laços da memória com o espírito em uma época de puro racionalismo. Para ele, o tempo da existência é o interiormente vivido e só a partir dele podemos compreender verdadeiramente a realidade. Conforme Regina Rosseti[12], o pensamento de Bergson correspondeu, de certa maneira, aos novos anseios e necessidades da sociedade, especialmente no campo das artes, que estava ávida de novos horizontes intelectuais que lhe servissem de inspiração. Na literatura, ainda segundo a pesquisadora, foram vários os escritores que encontraram em Bergson uma nova concepção filosófica que ia ao encontro de suas necessidades de renovação da literatura romanesca.

Esse desejo também encontra ecos na modernidade revisitada por Paz e por outros autores. Sendo um gênero da própria modernidade, o romance aprimorou suas formas e suas estratégias na apreensão e representação de uma realidade que se apresentava conflituosa: o olhar do romancista voltou-se para a introspecção, para o indivíduo e sua interioridade como um meio de descobrir respostas para os próprios questionamentos. É nesse contexto que Paz elabora o seu conceito de convergência:

> O argumento de Octavio Paz para elaborar o conceito de convergência parte de uma nova concepção da realidade que passou

---

[12]ROSSETI, Regina. A Comunicação do Tempo em Proust. In: *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*. Dezembro, 2005, p.4. Disponível em: http://www.compos.com/e-compos. Acesso em 05/08/09.

> a integrar a subjetividade, a emoção, a espiritualidade e o sentimento do homem em face de um mundo fragmentado e desconcertante pela sua absoluta falta de sentido. A arte e a literatura traduzem, em termos de um profundo questionamento de seus próprios meios de expressão, essa busca de sentido (SILVA, 2006, p.17).

Dessa forma, pode-se afirmar que há uma convergência em suas ideias de tempo e de representação desse tempo como interioridade e mudança, em uma época em que os sujeitos da modernidade ansiavam por grandes transformações.

Se considerarmos o que declara Ricoeur, em estudo sobre as *Confissões* de Santo Agostinho: "a especulação sobre o tempo é um matutar inconclusivo, ao qual só responde a atividade narradora" (1993, p.21, *apud* GAGNEBIN, 1997, p.72), podemos asseverar que o romance, de modo geral, e também o romance em questão têm cumprido seu papel. Proporcionar aos leitores uma sensação intensa do mistério da vida, uma exploração de dramas humanos com suas dores e angústias foram empreendimentos a que se propôs o gênero romance e, como parte desse gênero, *Os Sinos da Agonia*.

1.4 SANTO AGOSTINHO: A FONTE E A INFLUÊNCIA

Quando se fala em tempo e, de certo modo, de memória em estudos literários, é necessário que o nome de Santo Agostinho seja mencionado, pois o pensador, em plena Idade Média, abordou vários temas filosóficos, ainda atuais, a partir de suas discussões a respeito da existência de Deus. Uma dessas reflexões tratadas por ele refere-se ao conceito de tempo. A obra *Confissões* (397-8), de Santo Agostinho, retrata o sofrimento do pensador que o faz ponderar sobre o tempo e o leva a uma série de reflexões sobre ele.

O problema do tempo, para Santo Agostinho, tem como um ponto de partida a existência de Deus e a criação do mundo. Segundo ele, Deus é anterior ao tempo, pois Ele é quem tudo criou, não havendo, portanto, a possibilidade de existência do tempo antes da criação do mundo. Deus estaria situado na dimensão da eternidade, em que inexistem passado e futuro, e tudo é presente. Os homens, por viverem na dimensão cronológica, não seriam capazes de medir a eternidade, só conseguindo apreender "instantes" dela.

Considerando o tempo como "apreensão", Santo Agostinho o aborda sob o aspecto psicológico, uma inovação para sua época. Também inovadora é sua noção

dos tempos, que não seriam três, mas apenas um, o presente, que sendo um tempo contínuo, indivisível, englobaria os outros dois:

> É impróprio afirmar que os tempos são três: pretérito, presente e futuro. Mas talvez fosse próprio dizer que os tempos são três: presente das coisas passadas, presente das presentes, presente das futuras. Existem, pois, estes três tempos na minha mente que não vejo em outra parte: lembrança presente das coisas passadas, visão presente das coisas presentes e esperança presente das coisas futuras (AGOSTINHO, 1973, p.248).

Para Santo Agostinho, o presente existe porque está sendo vivido, percebido, portanto, só pode ser medido pela alma humana: “Vejamos, portanto, ó alma humana, se o tempo presente pode ser longo. Foi-te concedida a prerrogativa de perceberes e medires a sua duração” (AGOSTINHO, 1973, p.244). O passado não seria tempo, pois já passou, não pode mais ser medido, o mesmo acontece com o futuro, porque ainda não é. É nesse sentido que pode se falar em tempo psicológico, percebido como duração, quando as coisas se gravam no espírito e só nele podem ser medidas: “Em ti, ó meu espírito, meço os tempos!” (AGOSTINHO, 1973, p.254).

É possível perceber uma correspondência na concepção de tempo de Santo Agostinho e de Bergson, porque Bergson, também considera o presente como o tempo “eterno”, pois é ele que dá consistência à duração. Para Bergson o tempo é ininterrupto e não há em si passado, presente e futuro, mas há a duração, que contém todos esses momentos. A duração equivale, portanto, ao presente proposto por Santo Agostinho.

Bergson postula que o tempo é uma vivência subjetiva (a duração da consciência) em que cada momento penetra no outro, em um contínuo fluir. A eternidade consiste, desse modo, na própria duração, no novo, no presente que, ao invés de ser o tempo da fração, é o tempo da conexão, ideia muito próxima às desenvolvidas por Santo Agostinho, no sentido de que o tempo pertence à consciência e que só no presente a conservação das imagens como sucessão contínua se efetiva.

Octavio Paz também vê o presente como o tempo da “reunião” dos outros tempos, como o “eterno” que flui, como o tempo que contém a possibilidade de conciliar elementos excludentes, parte do ser humano e de suas indagações:

> O presente não nos projeta em nenhum além __ coloridas eternidades do outro mundo ou paraísos abstratos do fim da história __ mas na medula, no centro invisível do tempo: aqui e agora. Tempo carnal, tempo mortal: o presente não é inatingível, o presente não é um território proibido. Como tocá-lo, como penetrar em seu coração transparente? Não sei e creio que ninguém saiba... (PAZ, 1979, p.133).

É importante também ressaltar as considerações de Santo Agostinho a respeito da memória. Ela é o instrumento capaz de levar o homem a reviver seu passado, tornando-o presença, também é ela que permite ao homem projetar seu futuro, antecipando-o. Para falar da memória, Santo Agostinho usa metáforas espaciais, como “campos e vastos palácios da memória”, “sinuosidades secretas e inefáveis”, “antros e cavernas sem número”, “santuários infinitamente amplos”. A linguagem parece insuficiente para definir algo que está atrelado ao espírito, por isso, somente imagens visuais podem dar uma impressão do que o pensador entende como memória.

A memória, para Santo Agostinho, é o lugar onde as imagens se gravam para depois retornarem à percepção presente. Essas imagens são registradas no espírito por meio dos sentidos, e, por meio delas, é possível vivenciar o que passou, e até o sentimento que nos dominava quando essas coisas aconteceram. É na memória que o homem encontra a si mesmo, ela é constituinte do eu, do tempo e da consciência:

> Deste conjunto de idéias, tiro analogias de coisas por mim experimentadas ou em que acreditei apoiado em experiências anteriores. Teço umas e outras com as passadas. Medito as ações futuras, os acontecimentos, as esperanças. Reflito em tudo, como se me estivesse presente. “Farei isto e aquilo”, digo no meu interior, nesse seio imenso do espírito, repleto de imagens de tantas e tão grandes coisas. Tiro esta ou aquela conclusão: “Oh! Se sucedesse tal e tal acontecimento! Afaste Deus esta ou aquela calamidade!”
>
> Eis o que exclamo dentro de mim. Ao dizer isso, tenho presentes as imagens de tudo o que exprime, hauridas do tesouro da memória, pois, se faltassem, absolutamente nada disto poderia dizer (AGOSTINHO, 1973, p.201).

O homem é constituído por vivências de diferentes formas, “com uma amplidão imensa” (AGOSTINHO, 1973, p.207), que se enraízam na memória. A memória, de acordo com Santo Agostinho, guarda tudo o que está na alma, ela é a própria alma. Da mesma forma, a percepção do tempo também está na alma,

portanto, na memória. Se o passado já se foi, seus vestígios permanecem atuais na memória, um existe em ausência do outro, não há presença plena, nem ausência total. Dessa forma, para falar do tempo, Santo Agostinho precisou falar de memória.

É necessário esclarecer que Santo Agostinho faz essas reflexões para mostrar que, por intermédio da memória, é possível chegar a Deus. Se Deus é uma imagem, é possível de ser lembrado. Desse modo, Santo Agostinho, por meio de suas “confissões”, de sua memória autobiográfica, pretende chegar à verdade, que é Deus: “Eis os espaços que percorri através da memória, para Vos buscar, Senhor, e não Vos encontrei fora dela. Nada encontrei que se referisse a Vós de que não me lembrasse, pois, desde que Vos conheci, nunca me esqueci de Vós” (AGOSTINHO, 1973, p.212).

Santo Agostinho não foi o precursor no que se refere às reflexões sobre o tempo no ocidente. Por seu caráter transitório, o problema do tempo sempre inquietou o homem, conforme já dito. Platão e Plotino foram dois filósofos que influenciaram Santo Agostinho. Para Platão, o tempo teria uma origem cosmológica e pertenceria ao “mundo das ideias”, fazendo parte, portanto, do mundo das sensações, que são percebidas de maneira diferente pela pessoa individualmente. O tempo estaria também ligado à eternidade, sendo uma imagem móvel desta, permitindo ao homem conhecê-la e vivê-la de forma sucessiva, gradual, uma vez que, para o filósofo, conhecer a plenitude, a totalidade de uma única vez seria insuportável para o homem, isso o aniquilaria. Para Plotino, é na alma que percebemos o tempo, que também está relacionado à eternidade, como um desejo do ser humano de retornar ao “Uno”, ao cosmos criado por Deus.

Santo Agostinho amplia a visão desses pensadores e parece ter sido quem mais se preocupou com o problema do tempo. A discussão suscitada por ele inseriu a noção de tempo em uma época e em uma sociedade que pouco refletia sobre essas questões, e essas ideias podem ter sido as precursoras de uma nova forma de se ver o indivíduo em sociedade, na condição de sujeito de sua história e de seus pensamentos. Podem ter sido precursoras, também, do tempo como duração proposto por Bergson já na modernidade.

Na Idade Média, o teocentrismo condicionava a visão linear e historicista do tempo. A Igreja, aliada ao Estado, cuidava de incutir nos indivíduos a ideia de um futuro paradisíaco, somente alcançado depois da morte. Na modernidade, ocorrem rupturas na forma de conceber o mundo e a existência humana.

A escolha do autor, neste estudo, portanto, deve-se a sua abordagem psicológica do tempo, ou seja, como o apreendemos. Santo Agostinho não estuda o tempo como se ele fosse linear, cronológico, mas como uma simultaneidade, em que os tempos interagem e são percebidos por um “eu” instantaneamente.

A problemática do tempo percorre e percorrerá a história do pensamento humano. Santo Agostinho foi um dos primeiros a sentir a dificuldade que reside em se tentar defini-lo. O pensador abriu espaço para uma discussão essencial e ainda inconclusa, a que a reflexão contemporânea de diversas áreas do conhecimento não pode se furtar, como afirma Borges:

> A verdade é que morremos a cada dia e nascemos a cada dia. Estamos permanentemente nascendo e morrendo. Por isso o problema do tempo nos afeta mais que os outros problemas metafísicos. Porque os outros são abstratos. O do tempo é nosso problema. Quem sou eu? Quem é cada um de nós? Quem somos? Talvez o saibamos algum dia. Talvez, não. Nesse meio tempo, entretanto, como dizia Santo Agostinho, minha alma arde, porque quero saber (BORGES, 1985, p.49).

Diante dessas questões, o homem se coloca como um ser simultâneo, “cambiante” e “permanente” em relação ao tempo, sua vida caminha em direção ao futuro e deste ao passado, pois o presente é somente instantaneidade, é também tão fugaz quanto o próprio tempo. Verificar-se-á como essas discussões se apresentam em *Os Sinos da Agonia*.

ANTES, AGORA E SEMPRE NA MEMÓRIA: INTERSEÇÕES

2 ANTES, AGORA E SEMPRE NA MEMÓRIA: INTERSEÇÕES

Passado e futuro eram uma só memória,
pasto do tempo presente.

Autran Dourado

"Não vivo de escrever. Vivo quase que para escrever" (DOURADO, 1983, p.8). É assim que Autran Dourado fala a respeito de seu fazer literário. A literatura é, para ele, quase uma necessidade. Trabalhar as palavras, seus sentidos, arquitetar as ideias de modo a estabelecer diferentes relações, criar labirintos que levem o leitor a galerias de outros textos, outros mitos, outras histórias, é o que motiva o autor a escrever: "Se há para mim alguma aventura, é a aventura da escrita. A escrita é o sustentáculo da minha solidão" (DOURADO, p.7). A solidão também é tema presente em suas obras e em seus personagens: problemas filosóficos e existenciais como o estar no mundo, o princípio e o fim, o destino e a irreversibilidade são temas recorrentes em sua ficção.

A ficção de Autran Dourado coloca o leitor em um labirinto, uma vez que seus textos recebem uma feitura quase artesanal, denunciando um trabalho consciente e meticuloso com a palavra. A forma da narrativa de suas obras é similar a um "[...] quebra-cabeça, onde partes vão se encaixando até formar um todo significante" (FERNANDES, 2006, p.107). É por essas questões, entre outras, que, frequentemente, seus romances são considerados como barrocos[13].

As obras são ambientadas nas Minas Gerais do século XVIII, especialmente, em Vila Rica e na cidade imaginária Duas Pontes. Assim, oferecem ao leitor uma (re)leitura do passado histórico desses lugares e dessa época, embora Autran Dourado afirme que seus romances não são históricos.

A preferência por Minas Gerais pode estar relacionada à sua origem: Autran Dourado, nascido em Patos de Minas, em 1926, passou a infância em Monte Santo. Transferiu-se para Belo Horizonte e depois para o Rio de Janeiro. Segundo Dourado, quanto mais se distanciava cronologicamente de Minas, mais mineiro se sentia: "Continuo cada vez mais de Minas, cada vez mais voltado para o passado e

---

[13] A respeito do barroco, suas influências e características na obra *Os Sinos da Agonia*, foram consideradas as argumentações de Cláudia Cristina Maia, em sua dissertação intitulada *Paisagem na Neblina,* apresentada à Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, em 2008.

para as Minas que me pesam. [...] o dia em que eu entender Minas Gerais, acho que paro de escrever" (SENRA, 1983, p.9). Essas Minas Gerais, para o autor, são plural, repletas de contradições, são, ao mesmo tempo, subversivas e conservadoras, especialmente no século XVIII. Ganham novos significados na narrativa de Autran Dourado, tornam-se um espaço mítico e atemporal. Segundo Liduína Maria Vieira Fernandes:

> Na medida em que tempo, espaço e personagens ganham consistência simbólica e transcendem os limites estreitos do tempo histórico, não sendo o passado mais que um pré-texto, a ficção romanesca desse autor ajuda-nos a refletir não só sobre a história e a realidade brasileira de hoje, mas também sobre o próprio destino do homem (FERNANDES, 2006, p.109).

Autran Dourado desenvolveu sua escritura nos gêneros novela, conto, romance, ensaio e memória. Para Fábio Lucas (1983, p.28-30), a obra de Autran Dourado passa por três fases: o referente exterior, em que o ficcionista estabelecia um diálogo com a grande literatura ocidental; o referente interior, cujas produções dialogam com as obras anteriores; e a reflexão sobre o signo, em que mergulha na fantasia da palavra. É como se Dourado se baseasse primeiro na experiência e depois na imaginação para criar suas obras. Essas tendências temáticas, às vezes, se cruzam ou se combinam em uma mesma obra, não seguindo, portanto, uma progressão linear. Para o crítico, suas obras são "[...] obras perfeitas que demarcam um largo território de Autran Dourado na literatura brasileira" (LUCAS, 1983, p.39). Entre essas obras estão: *A Teia* (1947), *Sombra e Exílio* (1950), *Tempo de Amar* (1952), *A Barca dos Homens* (1961), *Uma Vida em Segredo* (1964), *Ópera dos Mortos* (1967), *O Risco do Bordado* (1970), *Os Sinos da Agonia* (1974), *Matéria de Carpintaria* (1975), *As Imaginações Pecaminosas* (1981), *Meu Mestre Imaginário* (1982), *Lucas Procópio* (1984), *Violetas e Caracóis* (1987), *Um Artista Aprendiz* (1989), *A Gaiola Aberta* (2000). O conjunto de sua obra soma ao todo 27 livros, que lhe renderam vários prêmios literários, entre eles, em 2000, o Prêmio Camões, pela importância de sua obra em Língua Portuguesa.

Considerado um importante autor da ficção brasileira na modernidade, e devido a sua vasta produção, Autran Dourado sempre despertou o interesse da crítica. Os mais diferentes aspectos de sua produção foram e continuam sendo

analisados por produções acadêmicas de natureza teórico-crítica no país e no exterior, além de diversos artigos publicados em jornais e revistas.

Não se desconhece, no presente estudo, a fortuna crítica produzida sobre o autor, mas não se tem aqui a intenção de analisá-la em sua integridade, considerando-se o objetivo desta pesquisa. Sendo assim, a pretexto de elucidação serão apenas mencionados, alguns títulos e referências que contribuem para argumentação de determinada análise. Pretende-se apenas oferecer uma contribuição a esta fortuna, ao estudar o desdobramento de uma das mais importantes obras do autor: *Os Sinos da Agonia*.

Em *Os Sinos da Agonia,* há um trabalho com a noção de tempo que se encontra presente também em outras obras de Autran Dourado. O tempo parece inquietá-lo, por isso mesmo, ele o explora de diferentes maneiras, tanto no decorrer das histórias quanto no próprio fazer literário. Para ele, "[...] uma história não deve ser apressada, tem-se de compor devagarinho, é que nem bordado, deve obedecer a um risco [...]" (DOURADO, 1997, p.9).

2.1 OS SINOS DA AGONIA: O TEMPO E SEUS LABIRINTOS

O romance *Os Sinos da Agonia*, de Autran Dourado, publicado em 1974, é a décima segunda obra da produção do escritor mineiro. Segundo ele mesmo, o romance nasceu de "[...] uma visão ritualística e mítica de um procedimento comum no Brasil colônia __ a morte em efígie e suas consequências [...]", propondo uma releitura de mitos trágicos, que, para Autran, são perenes e universais no inconsciente coletivo.

A obra é ambientada em Vila Rica, no século XVIII, quando a produção aurífera em Minas Gerais entrava em decadência, e a agricultura e a pecuária começam a despontar como atividades econômicas. Também é o período em que qualquer oposição à coroa era tratada com punição e morte. No entanto, segundo Autran Dourado (1976, p.153), não se trata de um romance histórico, pois não há no livro nenhuma data, nenhum personagem histórico.

O romance histórico, de maneira sucinta, refere-se a uma forma de romance que surgiu no século XIX, que buscava reconstruir na ficção acontecimentos, personagens, costumes históricos. Em *Uma Poética de Romance: Matéria de Carpintaria,* Autran Dourado declara:

> Quando situo OS SINOS DA AGONIA na ambiência do século XVIII, em Vila Rica, não estou fazendo romance histórico, que é uma página virada do realismo. Não há no corpo mesmo do livro uma só data, um só personagem histórico. Mas se você conhece Minas e a literatura, se conhece a tradição absolutista portuguesa e brasileira, verá a sombra de Tiradentes, Gonzaga, Cláudio, tantos outros. Sombras, não nomes e personagens" (DOURADO, 1976, p.153).

Com essa afirmação, o autor parece sugerir que o romance não é histórico pelo simples fato de retomar um tempo passado, trata-se de uma ficção, mas que essa leitura também não seria "errônea", uma vez que há "sombras".

Autran Dourado define os *Sinos da Agonia* como uma "[...] grande montagem carnavalesca trágica, uma colagem de paródias de estilos, temas e situações" (1976, p.154). A obra propõe uma reflexão sobre o tempo, o destino, a memória, a noção de verdade e o próprio ato de criação literária, por meio dos dramas e das paixões de personagens que vão descobrir na morte o fim de suas agonias.

A estrutura narrativa é organizada em quatro blocos, ou capítulos, nos quais o narrador ausenta-se para dar voz aos personagens, que revelam cada um por sua vez, suas lembranças, suas visões e suas expectativas em relação ao mesmo fato, à mesma história: a morte de João Diogo Galvão, rico proprietário de terras, nas Minas Gerais do século XVIII. Malvina, esposa de João Diogo, trama o assassinato do marido para que se tornem reais suas possibilidades de romance com o enteado Gaspar. Para tanto, irá seduzir Januário, um mameluco que, iludido, aceita colocar o plano em prática. Os três primeiros blocos são destinados às versões de Januário, Malvina e Gaspar, respectivamente. São narrativas ambíguas e contraditórias que se complementam e se interpenetram. Há uma suspensão no final dessas narrativas e, com esse corte ambíguo, é criado o quarto bloco, destinado a apresentar simultaneamente as percepções dos três personagens, e o encontro de cada um com seu destino: a morte.

Ao dar voz aos personagens, que relatam seus dramas por intermédio da memória, o narrador ausenta-se da história e conduz o leitor no emaranhado do tempo da revivescência, em uma narrativa labiríntica que exige constantes redirecionamentos, tanto na leitura quanto na noção de "verdade", que os personagens tentam revelar.

É por meio da memória que as várias narrativas que perpassam a trama são construídas: embora a ação se passe em um único dia, os personagens buscam em

seu passado maneiras de entender seu presente e presumem seu futuro. No passado, buscarão recompor sua história e a si mesmos, revelando acontecimentos, ora distanciados em um tempo remoto, ora em um passado recente, mas que se fundem na percepção do presente e modificam a interpretação que fazem da realidade.

Assim, temos diferentes visões do mesmo fato, uma vez que o personagem conta não o que aconteceu, mas a sua percepção dos acontecimentos, suas impressões a respeito do que sucedeu, bem como suas lembranças, medos, angústias e expectativas em relação a ele. A realidade, portanto, não é preestabelecida, é múltipla, moldada de acordo com os sentimentos e percepções de cada personagem e, ao mesmo tempo, fragmentária, pois cada personagem só conhece o seu próprio interior, conforme assinala Paul Ricoeur:

> [...] a memória parece de fato ser radicalmente singular: minhas lembranças não são as suas. Não se pode transferir as lembranças de um para a memória do outro. Enquanto minha, a memória é um modelo de minhadade[14], de possessão privada, para todas as experiências vivenciadas pelo sujeito (RICOEUR, 2007, p.107).

O passado e a memória desse passado trazem uma impressão particular, própria da identidade dos personagens. Nas diferentes impressões presentes na narrativa, encontram-se a “continuidade” e a “diferenciação”[15], a primeira permite aos personagens remontar a acontecimentos vividos sem uma ruptura do presente, possibilita a rememoração, e a segunda permite retroceder às coisas com um sentimento diferente, com outro olhar, como se fosse outra pessoa. Cada personagem exprime o mundo sob o seu ponto de vista, e este ponto de vista dá-se nas impressões pessoais, na forma como ele percebe as coisas, constituindo, assim, a diferença.

Adentrar nos vestígios do passado revividos pelos personagens, como percepção única, é adentrar no labirinto da narrativa, no labirinto do tempo. Autran Dourado assim o define em suas proposições:

---

[14] O termo “minhadade” está associado ao de identidade, se refere àquilo que nos diferencia dos outros.

[15] Termos usados por Paul Ricouer em suas considerações a respeito da “Tradição do olhar interior”, em *A Memória, a História, o Esquecimento,* 2007, p.108.

> Labirinto não significa confusão, mas nova ordem. Uma ordem codificada e cifrada, sistema de signos. Uma construção arquitetônica de forma rígida e cerrada, geométrica, pura cristalografia. [...] É dentro do labirinto que está a forma, o perigo, o caos organizado. Forma e aventura. Forma e antiforma.
>
> O labirinto é circular mesmo quando feito de quinas e ângulos.
>
> Narrativa, labirinto no tempo, em que não se pode perder o fio. O que impede a narrativa de ser perfeito labirinto é ter um ponto de partida e um ponto de chegada. Mas o labirinto possui também uma entrada e uma saída. Ponto de partida e entrada, ponto de chegada e saída, que podem ser os mesmos.
>
> Memória e imaginação, labirinto no tempo. Quando se reduz a memória e a imaginação (tempo) a espaço, tem-se o perfeito labirinto.
>
> O pêndulo circular (tempo) é a forma primária do labirinto (espaço) (DOURADO, 1982, p.66-71).

Segundo o autor, essas proposições são apontamentos que lhe despertaram uma leitura de *Os Sinos da Agonia*. O labirinto é uma figura que se desdobra em múltiplas direções, com encruzilhadas, possibilidades de escolha, que resultarão em possíveis erros. Está ligado ao espaço (lugar onde a ação se desenvolve) e ao tempo (eterno retorno, eterna busca). Assim como no labirinto, a narrativa de *Os Sinos da Agonia* coloca os personagens diante de uma multiplicidade de caminhos, de possibilidades de ação. Há uma tensão (própria do labirinto) entre o múltiplo (vários caminhos) e o uno (uma única saída). Os caminhos são percorridos ao longo da narrativa, mas a única saída que veem os personagens é a morte. Eles tramam o enredo, a narrativa, pois os “fios” da vida de cada um, amarrados uns aos outros, fazem com que os blocos se unam, e o “caos” se estabeleça: “A teia é tecida com o fio da própria vida” (SENRA, 1991, p.53).

A construção da narrativa é circular, assim como o tempo da existência também é circular: nascimento, vida e morte. O ponto inicial de toda a trama é a morte de João Diogo Galvão e, no desfecho, todos os personagens envolvidos com essa morte também morrem. Aquilo que poderia representar um “nascimento” __ a fuga com Malvina, esperada por Januário, a decisão de Gaspar de render-se ao amor, esperada por Malvina, a concretização do amor com a madrasta, desejada por Gaspar __ não acontece, porque todos esses anseios estão relacionados à morte. “A roda do tempo” gira, impelindo os personagens para o passado e para o futuro, desvinculando-os do presente. O “ponto de partida” e o “ponto de chegada” são

iguais: a morte. É a morte de João Diogo Galvão que desencadeará a morte dos outros personagens, e é a memória desse fato que ecoa no presente e se transfere para o futuro, modificando o espaço físico vivido de acordo com a interioridade. Tem-se aí o “perfeito labirinto”.

Se o labirinto é um entrecruzamento de caminhos __ sendo alguns sem saída __ por meio dos quais é preciso descobrir a trilha que conduz a um centro, na labiríntica narrativa de *Os Sinos da Agonia,* os personagens caminham, e seus caminhos se cruzam, mas não conseguem encontrar a “trilha”, ou a saída que poderia levá-los ao “centro”, a um equilíbrio, à realização de seus desejos. São “[...] encontros e desencontros de amor, traça, devassa [...]” (SENRA, 1991, p.46) em busca de um centro perdido, vivem como se a engrenagem do tempo os impelisse para a fatalidade. Eles não possuem a capacidade de ação neste labirinto em que se desencontram o passado e o futuro, morrem aos poucos, pois estão mergulhados no desespero e no sofrimento diante de um destino fatal: “[...] é impossível ao homem alterar o intrincado tecido” (DOURADO, 1981, p.151). Justifica-se, assim, a invocação da figura mitológica de Tirésias, como um último apelo de quem mais nada pode fazer: “Ó Tirésias, [...] Nos livre, Senhor, das dores e cicatrizes, e se impossível, nos dê força e coragem para suportar” (DOURADO, 1981, p.151).

Tirésias é um dos mais célebres adivinhos da mitologia grega, e sua voz (a voz do destino) se faz ouvir em muitas narrativas mitológicas. Há diferentes versões para explicar seu poder de prever o futuro. Uma delas conta que Tirésias foi punido pela deusa Atena por tê-la visto nua, que, depois, cedendo aos apelos da mãe de Tirésias, teria concedido a ele o dom da profecia, como meio de suavizar o castigo. Outra versão conta que Tirésias passeava por um monte quando viu duas serpentes copulando. Ele ferira uma das serpentes, separando-as e, por isso, foi transformado em mulher. Sete anos depois, no mesmo lugar, Tirésias viu novamente duas serpentes copulando e novamente separou-as, sendo transformado em homem. Pela sua dupla experiência, Tirésias tornara-se famoso e, um dia, em uma discussão entre Zeus e Hera, fora chamado para responder sobre quem tinha maior prazer no amor, o homem ou a mulher. Tirésias respondera que era a mulher, e Hera, enfurecida, castigou-o com a cegueira, mas Zeus, satisfeito com a resposta, lhe dera o dom da adivinhação. Tirésias teria ganhado ainda o privilégio de conservar seus dons mesmo após sua morte, para a qual também há diferentes versões (GANDON, 2000).

Há diferentes versões, como visto acima, para o mito de Tirésias, um oráculo cego, portador da verdade e da decifração de enigmas. Segundo a mitologia grega, os deuses o condenaram à cegueira, mas, em troca da visão perdida, lhe deram o dom de adivinhar o futuro. É um cego que vê além das aparências, pois sua sensibilidade e lucidez lhe permitiam enxergar longe e de forma mais profunda. Sua presença e fala reveladora encontram-se na história de vários personagens míticos, e sua figura é invocada por diversos autores. Autran Dourado faz parte desses autores. Entre os personagens que consultam seu saber divino, interessa-nos *Édipo Rei*, de Sófocles, pois o próprio Autran Dourado revela, em *Uma Poética de Romance,* que é desse texto que retira a menção feita a Tirésias em *Os Sinos da Agonia*:

> A menção a Tirésias, que não faz parte das **dramatis personae** de Hipólito ou Fedra e sim da trilogia de Sófocles ("O Rei Édipo", "Édipo em Colona" e "Antígona"), com a sua voz soturna (paródias do coro grego __ Eurípedes e Sêneca __ há mesmo o canto de um coro inteiro na 3ª jornada) dá o fundo edipiano da tragédia (DOURADO, 1976, p.148, grifos do autor).

Tirésias é quem revela a Édipo que ele (Édipo) era o culpado pelos crimes cometidos contra seu pai e sua mãe. Édipo, que buscava o assassino de seu pai, descobre que o havia matado e que sua esposa era na verdade sua mãe. O oráculo fala na tragédia dirigindo a ação do homem, mas essa intervenção divina é solicitada pelo próprio homem, desse modo, "[...] o oráculo faz do saber divino um saber humano, [...] fazendo com que eles próprios levem a cabo o que lhes fora imposto" (SZONDI, 2004, p.89-90). É apenas no final de seu caminho, depois de cumprir aquilo que já estava predestinado, que o personagem encontra a salvação, e esta, por sua vez, se encontra na ruína: Jocasta, sua mãe, se suicida e Édipo se exila depois de apresentar a Tebas o assassino de Laio, ele mesmo. Édipo que era o salvador de Tebas torna-se a praga, e deve cumprir o destino reservado a sua família, os Labdácidas, somente na morte ele pode encontrar a salvação.

Em *Os Sinos da Agonia*, que faz uma releitura dessa tragédia e de outras, Tirésias é invocado com o intuito de se compreender o destino, mas, assim como Édipo, os personagens só conhecerão a verdade depois que cumprirem a jornada que lhes foi determinada pelos deuses. Todos se sentem impelidos pela "roda do tempo" para a morte, e essa força é mais sentida por Gaspar: assim como Édipo,

cuja punição estava relacionada à memória da morte do pai, Gaspar se pune aceitando sua morte, porque acredita ter culpa no assassinato de seu pai. Gaspar também se culpa por amar e desejar a madrasta, uma relação que ele vê como incestuosa e digna de punição.

Édipo e Gaspar, de certa forma, sofrem os mesmos dramas, o parricídio e o incesto. Ambos não conseguem alterar a ordem do "intrincado tecido" do destino, porque a memória de suas ações lhes faz cumprir aquilo que já estava determinado. Somente aceitando a culpa e a punição de seus atos é que se salvam, por isso, a morte aparece como a solução. A morte simboliza o fim do ciclo trágico da existência: nascimento e morte. Fecha-se a "roda do tempo". Em *Os Sinos da Agonia* o narrador em formato de coro invoca a figura de Tirésias pedindo que alivie as dores e as angústias sentidas pelos personagens. O apelo feito ao sábio deve-se ao fato de Tirésias ser também humano e, por isso, possuir a capacidade de compreender a dor humana. Por outro lado, esse apelo pode revelar um desejo de se comunicar com o divino, de alcançar uma totalidade, possuir uma visão interiorizada e, talvez, mais esclarecedora dos próprios sentimentos e de seus destinos:

> Ó, Tirésias, iluminado interiormente pela luz da tua escuridão, nos ajude a desvendar e entender, porque essa é a nossa humana ânsia indagadora; mesmo sabendo que é impossível ao homem alterar o intrincado tecido. Às vezes, Tirésias, cuidamos, e por isso a ti recorremos, no Hades ou quando ainda vivias, e ainda agora, antecipadamente sabendo que não se pode evitar e mesmo assim desesperadamente querendo, com a ilusão de que as tuas falas, tão carregadas de lutos, presságios e significados, possam nos dizer e orientar em nossas tarefas e atos, como os antigos, não tão antigos como tu, mareavam segundo as estrelas e o simples rumo do agulhão. Te pedimos porque és e foste humano e não um ser divino, e sabemos que ao Senhor dos oráculos, não a ti a quem só é dado ver, somente esta velhíssima prece podemos balbuciar: Nos livre, Senhor, das dores e cicatrizes, e se impossível, nos dê força e coragem para suportar (DOURADO, 1981, p.151).

Tirésias não revela por que sabe que o destino do homem é o encontro com o nada, um nada que induz a uma nova possibilidade de existência, no caso dos

personagens da obra, o nada[16] é a morte, cujas lembranças se transformam em presença marcante.

2.2 JANUÁRIO: O ARTIFÍCIO DA "TRAÇA"

A primeira narrativa (ou jornada)[17] é inaugurada por Januário. Segundo os apontamentos de Autran Dourado em *Uma Poética de Romance*, Januário representa Hipólito, de acordo com a releitura do mito grego[18]. Seu nome vem de Jano[19], o Deus bifronte e é o "duplo" de Gaspar, no amor e no sofrimento por Malvina. Jano é também o deus das portas, das entradas, por isso, Januário é quem abre e fecha a narrativa, dele é a entrada (início da obra), ele é quem conduz ao caminho (desenvolvimento da narrativa dos destinos dos personagens) e quem fecha o círculo da narrativa (a morte). Sua morte simbólica é a imagem da agonizante certeza e espera da morte de todos os outros personagens.

Januário se encontra próximo à cidade, "Escondido nas ruínas de uma mina abandonada, nos contrafortes da Serra do Ouro Preto [...]" (DOURADO, 1981, p.16), em companhia de seu escravo Isidoro. Januário ouve as badaladas do sino e se recorda dos motivos que o levaram a se esconder, está a um ano à espera de Malvina, mulher casada por quem se apaixonou desde a primeira vez que a viu, e é esse relacionamento extraconjugal que o leva a matar o marido da amante.

João Diogo era um homem importante para a sociedade, amigo de El-Rei, e sob a suspeita de liderar um motim contra este, Januário é condenado a uma pena exemplar, a morte. Como havia fugido, sua morte é decretada em efígie[20]. Cansado

---

[16] O nada aqui se refere a um acontecimento inserido na ordem do não-eu e do não-tempo.

[17] Na obra *Os Sinos da Agonia*, os capítulos são denominados "jornadas": Primeira Jornada, Segunda Jornada, Terceira Jornada e o último, diferentemente, é denominado "A Roda do Tempo".

[18] A respeito de mito e tragédia na obra *Os Sinos da Agonia*, devem ser considerados os estudos de Adazil Corrêa Santos, em *Tempo-Teatro-Mito:* "Os Sinos da Agonia" (1984) e de Maria Lúcia Lepecki em *Autran Dourado:* uma leitura Mítica (1976) e os artigos *O Trágico em Os Sinos da Agonia*, de Laura Goulart Fonseca (disponível em www.letras.ufrj.br/ciencialit/ensaios/novos.../coro_narrador.doc) *Fedra em Vila Rica:* Os Sinos da Agonia, de Autran Dourado, de Claudia Maia (disponível em www.abralic.org.br/enc2007/anais/23/499.pdf).

[19] Jano é um dos principais deuses romanos. É considerado o guardião do universo, o abridor e fechador de todas as coisas, olhando para dentro e para fora da porta. Era representado com duas faces, uma voltada para a frente e a outra voltada para trás, sugerindo vigilância constante ou simbolizando sua sabedoria, como conhecedor do passado e adivinho do futuro (Adaptação de BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário Mítico-Etimológico da Mitologia e da Religião Romana.* Rio de Janeiro: Vozes, 1993).

[20] A morte em efígie é um ritual oriundo da Inquisição. Consiste em uma cerimônia realizada quando o réu encontrava-se foragido. Em praça pública, com a presença das autoridades e do povo, enforca-se

de fugir, convencido de que fora enganado por Malvina, e já se sentindo morto, Januário resolve voltar para se entregar às autoridades, decidido que ele é quem escolheria o momento de sua morte.

Nessa primeira parte, não há a intenção de especificar fatos ao leitor, apenas de revelar o que se passa na memória de Januário e suas expectativas em relação ao futuro, que, como já se sabe, é a morte.

O tempo ali escondido, o frio, o cansaço e os dobres do sino ao longe, anunciando a morte próxima de alguém, trazem a Januário lembranças de sua infância, os acontecimentos envolvendo o assassinato, e a consciência de sua situação atual, "[...] preso àquela cidade, àquela rua, àquela casa, àquela mulher de fogo que o seu coração guardava, sufocando-o [...]" e sabendo-se condenado à morte, "[...] como um destino de que ele não podia se afastar, de uma sina de que ele não podia fugir" (DOURADO, 1981, p.44). Nesse instante, passado, presente e futuro se fundem em sua consciência, fazendo com que Januário perca a noção real das coisas:

> Nesse estado confuso e cataléptico, lúcido e lunar, branco e prateado, os seres e os acontecimentos perdiam a sua temporalidade e seqüência, as coisas que tinham acontecido se misturavam às ainda por acontecer, iam e voltavam, naquela fatalidade monótona e inquietante dos sonhos de repetição. Aquela mistura pastosa de sonho e realidade, em que passado, presente e futuro eram da mesma cor, da mesma intensidade.
>
> De tal maneira pensara e sonhara sua volta à cidade (o reencontro com Malvina, as primeiras palavras, os primeiros silêncios prenhes; depois ele enfrentando os soldados na praça, a sua própria morte), que esses sonhos ganhavam a intensidade e a lucidez fria das coisas acontecidas. No futuro, quando tivessem mesmo de acontecer (ele na praça, os soldados com as balas do preceito, o tinir das varetas nos canos dos moquetes, a ordem de apontar; fogo, gritou o comandante, e ele caiu sob o clarão da pólvora incendiada, o corpo varado de balas: mesmo morto podia ouvir os comentários dos soldados), se não acontecessem como ele tinha mil vezes pensado, era capaz de pensar que não aconteciam, ele apenas sonhava. Toda essa mistura brumosa de passado e futuro, e mesmo a sensação de presente (o formigamento, a dor nos membros e no peito cansado), o deixava tonto: a cabeça girando, cuidava que ia desmaiar.

---

um boneco, para que o condenado pudesse ser morto por qualquer pessoa, sem que o ato fosse considerado crime, ou seja, tinha o mesmo valor de uma execução normal.

> Assim a primeira vez, faz pouco, Malvina no seu cavalo mouro, ao lado do enteado. O ciúme que lhe dava agora, como se acabasse de acontecer ou ainda viesse. A cena tão nítida, feito ele tivesse sonhado ou pensado, não tinha acontecido, ainda podia acontecer.
>
> E assim foi que viu, via ou ainda veria Malvina na sua rica cadeirinha de arruar, os dois pretos de libré, a caminho da Igreja do Pilar, para a posse do governador (DOURADO, 1981, p.52).

É possível perceber como a realidade se apresenta para Januário: confusa, fragmentária e, ao mesmo tempo, como "totalidade", pois ele tem a noção clara de sua condição e do que vai lhe acontecer. Ele percebe que não há como fugir do "ontem", pois este já o modificou e foi por ele modificado (os encontros, o assassinato, a fuga, a volta para a cidade). Esse passado pesa dentro dele, mas ainda o prende aos sentimentos e às sensações que lhe transmite no presente. Seu presente é uma convergência de sensações, prolongamento do passado em forma de lembrança em direção ao futuro. Antecipando ao leitor fatos que ainda aconteceriam (o encontro com os soldados na praça) e fatos já passados (o encontro com Malvina e o enteado), revividos no presente (a dor no corpo, a confusão de sensações), percebe-se que a memória de Januário se move entre passado, presente e futuro, numa relação de convergência: as lembranças tornam-se atuais, presentes, à medida que se inserem no presente e induzem a sensações, em sua consciência, ou em seu corpo, como postula Bergson:

> [...], o passado não tem mais interesse para nós; ele esgotou sua ação possível, ou só voltará a ter influência tomando emprestada a vitalidade da percepção presente. Ao contrário, o futuro imediato consiste numa ação iminente, numa energia ainda não despendida (1999, p.168).

O passado não se apresenta para o personagem como "algo que passou", mas se incorpora ao presente e se projeta para o futuro. Do presente, como tempo da ação, sua consciência resvala para os outros tempos, unindo-os, desintegrando-os, saindo da sequência em uma corrente de associações. Essa corrente não possui um ponto fixo, do qual a consciência se move para outros pontos, não recompõe o passado com o presente, mas o passado coexiste com o presente. Para revelar essa "corrente de associações" e permitir ao leitor visualizar a Conjugação dos tempos na memória e na consciência do personagem, a linguagem deixa a linearidade para apresentar de forma múltipla tempos, personagens e acontecimentos, em que as

falas do narrador e do personagem se confundem. Desse modo, acontecimentos são rememorados, imaginados e comparados a outros pelos personagens, aumentando a complexidade temporal, que culminará no princípio da Convergência.

A essência do tempo escapa ao homem, pois, se o presente não fosse passado ao mesmo tempo em que é presente, um novo presente não poderia substituí-lo, por isso, o que se percebe é a duração, composta de um "passado imediato" e de um "futuro iminente" (BERGSON, 1984, p71). O que chamamos presente é apenas o instante em que nossa consciência capta um estado do tempo, estado que, "[...] tomado em si mesmo, está em perpétuo devir"[21] (BERGSON, 1984, p.25), mas também é esse o tempo em que é possível a ação, pois, sobre o passado, nada mais é possível fazer, e o futuro é o tempo que nos move, é nele que esperamos que aconteça aquilo que desejamos e, por isso, agimos: "O futuro lá está: ele nos chama, ou melhor, ele nos puxa: esta tração ininterrupta, que nos faz avançar na rota do tempo, é também a causa de que ajamos continuadamente. Toda ação é um penetrar no futuro" (BERGSON, 1984, p.71).

Se o futuro é, desse modo, uma "energia ainda não despendida", Januário a antecipa ao sofrer no presente aquilo que sabe como certo, a morte é seu destino. A plena consciência que tem do tempo, com seu transcorrer ininterrupto, exerce uma influência perturbadora sobre o espírito de Januário (e também dos outros personagens, como se verá). O passado não é e não pode ser esquecido, pois é esse o tempo que desencadeia o estado de angústia que os personagens vivem no presente e os faz pressentir o desastre futuro:

> A máquina do mundo girando, ninguém podia mais parar. Você está perdido, na ribanceira. Ninguém, metido num inferno, entre polias e rodas dentadas. A grande boca que o devoraria. Morto, é capaz de que eu esteja morto, dizia. Quem sabe se viver não é morrer, a gente é que não sabe, pensa que está sonhando. E que só depois, na morte, ele encontraria a sua vida. O pensamento não era assim ordenado, mais a sensação difusa de que tinha morrido, estava há muito tempo no inferno (DOURADO, 1981, p.51).

---

[21] Deleuze em *A Lógica do Sentido* também reafirma a fusão dos tempos passado, presente e futuro em um presente sempre contínuo, interminável. A essa simultaneidade o autor denomina "devir". Segundo ele (2006, p.1), a principal característica do devir é furtar-se ao presente, mas na medida em que se furta ao presente, não suporta a separação entre o antes e o depois. É um "[...] puro devir sem medida, devir-louco que não se detém nunca, nos dois sentidos ao mesmo tempo, sempre furtando-se ao presente, fazendo coincidir o futuro e o passado, o mais e o menos, o demasiado e o insuficiente na simultaneidade de uma matéria indócil (DELEUZE, 2006, p.1-2).

A sensação da morte como um fato iminente acompanha Januário, ele se vê diante de circunstâncias que ultrapassam sua capacidade de modificar. Não consegue fugir ou mesmo se afastar da cidade porque é atraído pela casa onde mora Malvina: “Preso e voltado para aquela casa, para aquela mulher, como os farelos de ferro grudados numa pedra-ímã. Àquele nome, àquela casa, àquele corpo, para sempre” (DOURADO, 1981, p.18). Malvina é a “pedra-ímã” nessa prisão sem grades em que vive Januário, que se vê cercado e aprisionado pelos próprios sentimentos enquanto possui abertas as portas do sertão, onde ninguém o pegaria. Como um inseto atraído pela presa (a “aranha” que tece a “teia”, a traça de Malvina), Januário sabe que está condenado e tem que voltar à cidade para aceitar sua morte definitiva.

Esse apego de Januário a um determinado lugar, cujas lembranças o levarão à morte, pode ser associado a outro personagem de Autran Dourado, que também não consegue modificar o próprio existir em virtude de seu passado: Biela, de *Uma Vida em Segredo*. Quando o pai de Biela morre, ela se vê obrigada a sair da fazenda do Fundão e ir morar na cidade com seu primo Conrado. Biela tem dificuldade de se adaptar ao novo espaço e só encontra paz e alegria nas lembranças da fazenda. Possuindo uma consciência do valor dos espaços, Biela se afasta dos outros como se possuísse alguma culpa, isola-se em seu próprio mundo e, diante do desamparo, o espaço da fazenda é preservado pela memória como um lugar sagrado, mítico, de segurança e vida, onde é possível ser feliz. Longe desse espaço, Biela se sente “[...] miserável, um trapo sujo, um tronco podre que o riacho leva” (DOURADO, 1972, p.8). Entretanto esse espaço perdido e desejado não existe mais, só restaram as lembranças e a saudade:

> A música do *harmonium* era bem diferente da que Mazília tirava no piano: mais puxada a suspiro, deixava-a mergulhada numa doce tristeza, fazia lembrar as tardes na fazenda, quando o sol se escondia detrás do pasto e os passarinhos começavam a piar diferente e surgia no céu a fumacinha azulada de alguma caieira na mata. Mesmo de manhã ela via que era de tardinha na penumbra da igreja. A música de Mazília falava-lhe então de uma cidade chamada céu. [...] E começava a ficar triste, mas de uma tristeza mansa, boa, que se aninhava quente no coração. (DOURADO, 1972, p.20).

Biela passa a viver da memória de outro tempo e de outro espaço, onde era feliz. Como não pode voltar para a fazenda, nem sair daquela casa, pois, na

sociedade e na época retratadas na novela, uma mulher não era considerada apta para administrar os próprios bens e também não poderia viver sozinha, sobretudo em lugares isolados, Biela vai para a casa do primo. Essa casa é sua única opção de sobrevivência, uma vez que não possuía outros familiares. Distante do lugar onde era feliz, aos poucos, entrega-se à tristeza e à solidão. Cada vez mais triste, adoece e, rendendo-se à doença, morre.

Januário e Biela possuem muitos pontos em comum: o apego a um determinado espaço (a fazenda do Fundão, a casa de Malvina) e às lembranças vividas nesse lugar (o convívio com o pai, a mãe de Biela morrera quando ela era criança; os encontros com Malvina) faz com que os personagens busquem a fatalidade do destino, assumindo para si uma culpa e uma condenação. Biela se sente culpada por abandonar a terra natal, Januário assume só para si a culpa do assassinato de João Diogo e, posteriormente, também se sente culpado por acreditar em Malvina.

Ambos procuram e aceitam a morte. Suas ações só caminham nesse sentido, mesmo quando parecem apontar para uma mudança. Biela transfere-se para o quarto dos fundos, acreditando que essa decisão lhe devolveria a paz e a estabilidade perdidas com sua vinda para a cidade, mas essa decisão é que agravará sua doença, levando-a à morte. Januário retorna à cidade depois de um ano escondido da polícia para falar com Malvina, mas a sua presença logo é descoberta pelas autoridades. Quando percebe que fora apenas o “artifício” usado por Malvina em uma “traça” que ele não consegue compreender, uma vez que possui uma visão limitada dos fatos (ele nada sabe sobre os sentimentos de Malvina pelo enteado), decide entregar seu corpo para que se consuma a condenação.

Biela e Januário não querem alterar o “intrincado tecido”[22], negam o devir e escolhem viver das memórias do passado, porque nele, de certa forma, também já estavam mortos (Biela, quando deixa a terra natal, Januário, quando é enforcado simbolicamente na praça).

Retornando às considerações sobre o primeiro capítulo da obra, nessa primeira parte, é dado ao leitor conhecer o passado de Januário: era filho ilegítimo de Tomás Matias Cardoso com a mãe mameluca, Andresa. Com a morte da mãe, vai morar com o pai, que era casado com Joana Vicênzia e com quem possuía

---

[22] Expressão usada por Autran Dourado para se referir à imutabilidade das coisas, à fatalidade do destino.

outros filhos “alvacentos”. É nessa época que Januário ganha de presente do pai um preto-mina, seu escravo Isidoro, que o acompanha desde então. Além disso, é com a ajuda do pai que Januário consegue fugir quando é preso. Ainda nesse capítulo o leitor também conhece as tramas de Malvina para assassinar João Diogo, envolvendo Januário cada dia mais em sua “teia” amorosa e a morte deste em efígie (que ele não presenciou, mas tomou conhecimento por meio de Isidoro que fora até a cidade, a seu mando, verificar o que estava acontecendo).

As mudanças temporais constantes na narrativa exigem do leitor redirecionamentos também constantes, às vezes, pausas, na tentativa de compreender o que se passa na história e na alma de seus personagens, como as cenas do enforcamento simbólico na praça da cidade que Januário consegue visualizar (e pressentir) pela descrição feita por Isidoro. As cenas são de um cortejo eucarístico, que se misturam em sua memória-imaginação:

> De dentro da névoa que a claridade do sol matinal vinha desfazendo, começou a se movimentar a procissão de Corpus Christi. Agora de repente a noite virou dia luminoso e o sol brilhava intenso. Estranho, a procissão se parecia demais com o aparatoso cortejo que o Capitão-General mandou preparar para a sua execução. As mesmas gente e irmandades, só que no cortejo do enforcamento não havia santos e andores, carros triunfais e figuras de Ventos e Planetas, a não ser os padres e o cruciferário. Quando Mulungu apareceu rebrilhando negro como untado de alcatrão, numa estátua de bronze, soberbo.
>
> [...] Agora seguia de longe a procissão, os olhos maravilhados. O cruciferário erguendo alto o Cristo de prata, todos se ajoelhavam se benzendo à sua passagem. Mulungu, o peito nu, brilhoso. O que estava fazendo ali o preto Mulungu? Não, não era sonho, ele sabia apesar da nitidez diáfana, do brilho das coisas. Procurava atribuir a presença de Mulungu à cabeça cansada, à sua confusão de espírito. Também não era coisa que Isidoro tivesse contado, nada ainda tinha acontecido: a sua prisão no Sabará, a sua fuga da cadeia, a conversa com o carcereiro, a despedida do pai. A sua morte em efígie ainda ia acontecer na praça, veria pelo branco acastanhado dos olhos de Isidoro, raiados de sangue.
>
> E tudo ele via nítido e preciso, como se as coisas existissem sozinhas e isoladas e não misturadas e embaralhadas, cinzentas. Com um olho lúcido, agudo e imóvel de relojoeiro montando e

> desmontando complicado engenho. Ele via de novo, revia (DOURADO, 1981, p.55-6), p.57)[23].

Nas vinte e quatro horas que antecedem a morte de Januário, momento em que está escondido, próximo à cidade, lembranças o atormentam. O trecho mencionado refere-se a uma delas: à medida que a noite acaba e o dia começa (dia em que se entregará à polícia), Januário relembra uma procissão realizada na cidade (durante o tempo em que se encontrava às escondidas com Malvina). Nessa ocasião, ele vê João Diogo Galvão acompanhando as autoridades e o acha ridículo pelas suas vestimentas, pela maquiagem que usava, mesmo sabendo que tudo havia sido sugestão de Malvina. É possível perceber que Januário compara o ritual religioso (relembrado) com o ritual de sua execução (ainda não acontecido), acrescentando àquele a presença do preto Mulungu (momento presente, em que sente a cabeça cansada e o espírito confuso), de novo "vendo" e "revendo" as coisas. O desencontro entre passado e futuro faz o presente desagregar-se, parecer confuso, dando a Januário uma incessante sensação de mal-estar, de angústia.

Essa sensação, diante do presente que se vive, é característica do homem e das obras modernas. Viver o efêmero e o fugidio como se fossem eternos e imutáveis, em uma tentativa de conciliá-los no momento presente é o que se busca. Januário deseja eternizar em sua memória os momentos vividos com Malvina, mas em sua consciência, ao se misturarem com sua condição presente (a de um condenado) e a de seu futuro (sua execução), esses momentos se dissipam e, no entanto, ao serem relembrados, são tão reais que se transformam em sensações físicas:

> O farfalhar seco e gasturoso das sedas e tafetás, quando ela se despia, de dentro deles saltava, que mesmo de longe, afogado no tempo, ele podia ainda sentir nas narinas, nas pontas dos dedos...
>
> E sobretudo aquele cheiro penetrante e quente (ainda agora sentiu) chamando-o. (DOURADO, 1981, p.42 e 55).

Os tempos se entrecruzam na memória de Januário sem fronteiras, e tudo é vivido por ele com intensidade, o que aumenta sua angústia. Paz explica essa sensação de "totalidade" e "dispersão", sentidas ao mesmo tempo:

---

[23] Mulungu, na obra, trata-se de um negro encarregado de executar determinados procedimentos no ritual da morte em efígie: empurra o boneco (simbolizando Januário) para fora do tablado e cavalga em suas costas "para a morte ser mais ligeira, ou de puro divertimento, nunca se sabe" (DOURADO, 1981, p.35).

> Não há fim e tampouco há princípio: tudo é centro. Nem antes nem depois, nem adiante, nem atrás, nem fora nem dentro: como no caracol marinho, todos os tempos são este tempo de agora que não é nada senão, como o quartzo de cristal de rocha, a condensação instantânea dos outros tempos numa claridade insubstancial. A condensação e a dispersão, o signo de inteligência que traz a si mesmo o agora no momento de se dissipar. [...] A visão da poeira é a da convergência de todos os pontos (1988, p.141-2).

Para Octavio Paz, a Convergência está no agora que contém os outros tempos, mas que se dissipa como "poeira". Januário não consegue apreender nenhum dos tempos em sua totalidade, porque embora estejam interligados em "condensação", os tempos contêm em si o princípio da "dispersão". Sua felicidade não dura mais que breves instantes e ele só é feliz novamente em razão desse passado, que traz consigo as marcas da infelicidade presente e da danação futura.

Atreladas a esse passado, encontram-se as recordações da cena do assassinato de João Diogo. Januário tentara convencer Malvina a se livrar do marido sem assassiná-lo: "No princípio ele não queria, propunha sempre outra saída" (DOURADO, 1981, p.59), mas ela estava decidida, e ele se deixa conduzir, pois "Malvina era viva nas artes" (DOURADO, 1981, p.59). Januário é levado por Malvina até o quarto onde João Diogo dormia. Apreensivo, tudo o assusta e ele tem medo, já Malvina se mantém firme: "Ela estava preparada, ele não, pensou ligeiro o seu instinto" (DOURADO, 1981, p.63).

A cena em que é descrito o crime é ambígua. Não é possível saber se foi realmente Januário quem assassinou João Diogo ou se foi Malvina, mas Januário assume para si a culpa, e a imagem do corpo morto e do sangue em suas mãos o perseguem durante o ano da fuga: "O nome de João Diogo lhe devolveu o grito, as mãos manchadas, o sangue seco que ele procurava lavar nas águas frias do rio" (DOURADO, 1981, p.23). Januário sabe que é mais fraco que Malvina, às vezes, sentia certo nojo dela e medo também, porque ficava assustado com a maneira fria e segura com que ela tramava tudo, horrorizava-se consigo mesmo: "Ele se via pequeno, menor do que ela. Uma certa vergonha de servir de braço a uma traça tão feminina" (DOURADO, 1981, p.60), mas cumpre aquilo que ela havia premeditado.

A trama de Malvina, que resultará no sacrifício amoroso de Januário e Gaspar e dela mesma, revela uma jornada individual em busca de sentido para a realidade, em um cenário adverso para eles (a sociedade e seus valores rígidos). Essa jornada resulta em dor e angústia, em uma tentativa desesperada de restaurar uma unidade

que havia no princípio (antes de Malvina casar-se com João Diogo). Ao mesmo tempo em que vivem cada um a seu modo, aventuras e desventuras, a “roda do tempo” se move impelindo-os à destruição.

Nesse sentido, cada personagem buscará uma “unidade”, uma “eternidade” em seu momento presente. É esse o momento da “reunião dos tempos”, o “agora” em que ainda é possível agir. Entretanto a atitude dos personagens os encaminha para a desintegração de seus sonhos e planos, como se recusassem a agir sobre este mundo ainda “possível”.

Januário sente o mundo transformar-se ao conhecer Malvina, está disposto a correr todos os riscos por essa paixão alucinada. Com ela, Januário vive momentos de alegria e deseja prolongá-los. Sem saber as verdadeiras intenções da mulher amada, torna-se uma marionete nas mãos dela. De repente, vê seus planos serem destruídos pela ausência (estava há um ano à espera) e é arrojado “num redemoinho de perpétua desintegração” (a fuga, a fome, o cansaço, a desesperança, a dúvida e, depois, a certeza de que fora enganado).

Segundo Fábio Lucas, toda a ficção de Autran Dourado se refere a uma “[...] intensa busca da consciência de si, medida por uma procura alucinada da consciência do outro” (1983, p.26). Dessa forma, as visões de Januário são reduzidas. Suas lembranças associadas à cidade, à sua infância, à Malvina e aos acontecimentos relacionados a ela, apresentam-se ao leitor, nessa primeira parte, de maneira limitada, é necessário conhecer as outras versões para se compor, “risco” a “risco”, as linhas desse “bordado”[24].

2.3 MALVINA: O ANJO DO MAL

Malvina, segundo os apontamentos de Autran Dourado, é a representação de Fedra. Fedra é filha de Minos e de Pasifae, irmã de Ariadne e Deucalião. Casou-se com Teseu, mas apaixonou-se por Hipólito, filho de seu marido. Hipólito não correspondeu a seu amor, e Fedra, com medo de que o enteado revelasse sua paixão ao marido, acusou Hipólito de tentar violentá-la. O marido acreditou na

---

[24] “Deus fez o risco e nós vamos compondo o bordado”, esse provérbio mineiro parece ter sugerido a Autran Dourado o título de uma de suas principais obras: *O Risco do Bordado,* a que este estudo fez referência. No romance, João retorna a Duas Pontes para relatar a trajetória de sua vida, mas ao leitor não é informada a distância temporal com que ele evoca o passado, cabendo ao leitor reconstituir os fatos que são narrados em sequência não linear, à medida que são lembrados pelo personagem. É ao leitor que cabe unir os “riscos” e compor o “bordado”.

infâmia e pediu a Poseidon para provocar a morte de Hipólito. Com a morte do enteado, Fedra, não resistindo ao remorso, suicida-se em um momento de desespero (BRUNEL, 1998).

O nome de Malvina vem de Mal vinda, Má-sina, Malina, o que já anuncia suas atitudes: é a tecedeira, a que produz a “traça” que envolve todos os outros personagens levando-os à morte. A palavra “traça” é aqui usada com o sentido de trama, maquinações. É uma palavra constantemente usada por Autran Dourado nessa obra para se referir aos planos de Malvina e é também usada em outras obras do autor com o mesmo sentido.

A segunda jornada, destinada a Malvina, inicia-se com Gaspar e seu pai João Diogo Galvão. Este anuncia àquele seu casamento com Malvina. Gaspar censura sutilmente o pai, “[...] abaixou os olhos, a ver se assim o pai moderava os sinos da alegria [...]” (1981, p.68), alertando-o sobre a diferença de idade entre ele e a pretendente. Nesse instante narrativo, é dado ao leitor conhecer o passado de Gaspar. O moço estudara os cânones em Coimbra, gostava de versos, música e livros, retornara a Vila Rica depois da morte da mãe, Ana Jacinta. Antes da morte da mãe, Gaspar já havia perdido a irmã mais nova, Leonor, e essas duas mortes marcaram-no profundamente, fazendo com que o jovem abandonasse os estudos, voltasse para Minas e se embrenhasse sozinho nos matos, vivendo como um selvagem. O pai estranhava os modos rudes do rapaz, desejava fazer dele seu sucessor nos negócios e na política local, mas Gaspar, com suas “idéias estúrdias”, não lhe permitia censura, nem retaliações. Apesar desse comportamento estranho, que não correspondia às expectativas do pai, João Diogo amava o filho e precisava da “aprovação” dele para o casamento, por isso, sentiu-se feliz ao consegui-la: “O velho João Diogo agora sorria satisfeito. Tinha ouvido o que queria, este sim era o filho muito amado do seu coração” (DOURADO, 1981, p.73). Essas informações sobre a relação de Gaspar com o pai são importantes para que se compreenda o sentimento de culpa de Gaspar quando o pai morre e a sua decisão de não defender-se da acusação de Malvina.

Após essa breve incursão pelo passado de Gaspar e da conversa dele com o pai, o foco volta a centrar-se em Malvina. Era filha de Dom João Quebedo e Dona Vicentina, ele, um nobre falido que só ostentava ainda o título de nobreza com a intenção de casar bem as filhas; ela, uma mulher adúltera perdoada pelo marido, de

cujo relacionamento extraconjugal nascera Donguinho, o irmão mais novo de Malvina, que era louco e vivia trancado no quarto.

Nesse ambiente familiar de decadência e desagregação, também em companhia da irmã mais velha, Mariana, Malvina, pacientemente, esperava por um pretendente. Ela sabia que, de acordo com os costumes da época, a primeira a se casar seria Mariana, mas Malvina não era "[...] assim tão desprendida e bem mandada. Era moça de grande ânimo e vontade, [...] era paciente tecedeira, Mariana virava uma sombra perto dela" (DOURADO, 1981, p.76). Logo que conhece João Diogo Galvão, começa a arquitetar um plano para seduzi-lo, que, apaixonado, só aceita casar-se com ela. Desesperada, a irmã decide ir para um convento.

Casada com João Diogo, Malvina deixa evidente seu interesse material nesse casamento: "[...] Não, ela não moraria por muito tempo naquela casa acachapada e terreira, sem comodidades, com a nudez dos pobres" (DOURADO, 1981, p.82). Passa a modificar a casa, os móveis e o vestuário de João Diogo Galvão, convencendo-o, mais tarde, a comprar um rico sobrado perto da praça e da Igreja do Carmo.

O casal vive bem e feliz por um ano, até que a ausência de Gaspar, que ainda não conhecia a madrasta, passa a incomodá-los. A pedido do pai, Gaspar retorna e conhece Malvina. A paixão entre eles é instantânea e, a partir daquele dia, as coisas modificam-se para ela:

> Daquele dia em diante tudo na vida de Malvina foi num crescendo. Desde o primeiro olhar que a varou de estremecimento e dor, afogando-a na escuridão, que ela, filha da alegria, da vida e da luz, desconhecia (assim se sentiu perdida, para sempre aniquilada e miúda, só a muito custo conseguindo voltar à tona, para então reerguer suas armas e passar ao ataque); [...] Sim, ela sofria. A partir daquela hora passou a sofrer e a sangrar. Se queimava no silencioso, impossível e pecaminoso amor. Ela mesma sabia que sua paixão era pecaminosa e sem continuidade possível (DOURADO, 1981, p.103-4).

No seu sofrimento, Malvina busca, em seu passado e em suas atitudes, a razão para sofrer tanto, sente-se culpada por ter roubado o noivo da irmã, pela desagregação completa em que se encontrava agora sua família: o pai e Donguinho morreram, o pai de velhice e tristeza, Donguinho foi morto em uma emboscada; Mariana fora para um convento, e a mãe, livre, partira para o reino com um rapaz

mais jovem. Só nesse momento Malvina se dá conta de tudo que acontecera e, no presente, sente dor ao relembrar: “Tudo isso aconteceu tão depressa, na hora ela pouco cuidou. Era como se só naquele instante, relembrado na amargura e na carência de perdão, acontecesse. [...] Tudo aquilo que aconteceu com sua família voltava a acontecer” (DOURADO, 1981, p.105). Malvina parece carregar consigo as características hereditárias de sua família, traço das tragédias clássicas gregas, ela possui o gosto pela sensualidade, pelo adultério e, assim como a mãe havia traído o pai, Malvina trai João Diogo. “Herdara” do pai a nobreza perdida e a decadência financeira, por isso, deixa clara sua intenção material no casamento e, assim como Donguinho, seu irmão demente possui uma beleza selvagem, um desejo de liberdade, de sonhar:

> Se o pai sonhava preguiçosamente com a abastança, o poder e a glória, a douração do seu brasão de armas, a mãe era como ela: só queria a alegria festiva e despreocupada, os prazeres da vida, os gozos da carne e do coração. [...] Se lembrava de Donguinho com uma ternura especial, toda molhada na dor e no arrependimento. Apesar da sujeira e da demência, Donguinho era belo, puro, forte. Nos seus músculos e gritos, lembrava os deuses. Dos três, era ele com certeza quem mais inocentemente sonhava (DOURADO, 1981, p.104-5).

Diferente das mulheres de sua época, Malvina apresenta um comportamento menos conservador, ousado, que está presente na escolha dos móveis da casa, das roupas de João Diogo Galvão (motivo de riso e zombaria na cidade), nos passeios que dava na sua “cadeirinha de arruar”, na liberdade que dava para sua mucama Inácia e até mesmo na sua intimidade com o marido: “E assim, com muita polícia e finura, tudo ela fazia para conquistar o marido e conseguir o que queria. Se esmerava nas carícias e no ronronar de gata, ficava agora peladinha diante dele” (DOURADO, 1981, p.86). Era uma mulher que sabia o que queria e como conseguir, acreditava em seu poder de conseguir as coisas: “Mesmo na dor e no arrependimento, se pensava onipotente, tudo podia dominar e reger” (DOURADO, 1981, p.105). Por essa razão, mesmo o amor de Gaspar, que a princípio lhe parece impossível, começa a figurar em seus planos como possível, como algo que só dependia dela para acontecer.

Dessa forma, no sofrimento, ela que “Nada podia esperar, impossivelmente esperava” (DOURADO, 1981, p.105). Gaspar, aos poucos, foi se aproximando, e os

laços entre eles se estreitavam. Todos os dias, os dois se sentavam na sala para conversar e tocar, ele, flauta, e ela, cravo. Malvina, nesses encontros, se permitia um estranho jogo: insinuava-se até o ponto em que ele pudesse perceber, depois recuava. Dias e dias seguidos, eram assim os encontros dos dois. Uma vez, Malvina sentiu o calor do corpo de Gaspar que segurou sua mão enquanto lhe ensinava um acorde. Ficou trêmula, o coração disparado, ela acreditou que ia desmaiar. Nesse dia:

> Mais tarde, sozinha na solidão do quarto, repassou mil vezes aquele instante. Para gravar bem e depois se lembrar e sonhar. No sonho avançava e prolongava no futuro, inventava o que deixou de acontecer. Depois se lembrava do que inventou, era feito tivesse acontecido. Não queria nunca esquecer os mínimos instantes, gestos e ruídos. Um ouvido, um coração no seu estado normal, jamais perceberiam. Ela percebia (DOURADO, 1981, p.110).

O presente de Malvina não lhe satisfaz, não é o que ela deseja, por isso, ela vai viver o passado (os momentos revividos ao lado de Gaspar) e o futuro, porque este é projetado a partir de seus desejos.

Malvina convence João Diogo a partir para o sertão do couro, em São Francisco, onde ele possuía terras e gado, a fim de verificar como andavam suas propriedades. O lugar era selvagem, e ela pensa na possibilidade da morte dele: “Pela primeira vez lhe aflorava claramente no espírito a possibilidade de João Diogo morrer. Afastou depressa a idéia. Muito verde, carecia madurar. Só muito mais tarde ela se permitiu pensar abertamente, sem nenhum arrepio ou temor” (DOURADO, 1981, p.116). A ideia da morte do marido começa a figurar nos planos de Malvina.

Na ausência de João Diogo, Malvina intensifica seu jogo de sedução, procurando passar a maior parte de seu tempo ao lado de Gaspar, para, depois, reviver esses momentos, que são consolos para sua alma atormentada, ela se nutre de uma “memória do futuro”:

> Nesses momentos de êxtase, cerrava os olhos. Na pura e dolorosa agonia, os lábios entreabertos, esperava. Não tinha o direito de esperar mas esperava. Não sabia bem o quê esperava, esperava somente. Ignorava que a felicidade e o amor doessem tanto. Ela era apenas uma bola de pelos para onde convergiam todas as sensações. Cada dia e cada vez mais fundas. Depois gozava esmiuçadamente no recolhido repassar da memória.

> Uma memória não apenas do passado, mas do futuro. Tanto tinha avançado no que ia e podia acontecer. Na memória do futuro, fantasiosa e absurda, trabalhava delicados e preciosos fios. As mãos tecedeiras e aflitas, aranhas ágeis e calculistas, fabricavam os mais vaporosos, colantes e finos tecidos. Nele se abrigava, procurava vencer a solidão do leito gelado e vazio.
>
> O repassar das emoções acumuladas em segredo se fundia com a absurda memória do futuro. Passado e futuro eram uma só memória, pasto do tempo presente. Não sabia mais distinguir o que tinha vivido daquilo que sonhou (DOURADO, 1981, p.117).

Malvina traz para seu presente aquilo que passou e aquilo que ainda virá, fundindo-os e transferindo-os para o leitor, que acompanha sua lenta agonia da espera. O seu real é transformado por ela, pois o passado só a interessa enquanto puder atualizar-se, para que ela o viva no presente por meio da memória. Esse passado é feliz, pois nele há a presença de Gaspar. O futuro é um tempo feliz para ela, pois nele é possível projetar seus desejos e suas esperanças, é o tempo das "possibilidades", em cuja memória ela "trabalha delicados e preciosos fios", tramando a morte do marido. O presente, para ela, é submetido a uma duração interior, é um tempo que custa a passar, é o tempo da angústia, pois é no futuro que ela acredita estar a solução: morto o marido, acabavam-se os laços de parentesco, em sua memória-imaginação, Gaspar não a recusaria.

Santo Agostinho já nos falava sobre essa capacidade da alma de perceber o tempo como criação de nossas mentes, como produto de nossas consciências. Também nos falava da reunião dos tempos ao serem percebidos, afirmando ser impróprio falar que os tempos são três, eles são uma "distensão" da alma: o passado é o tempo que se afasta de nós e de nossa percepção, que não existe mais, mas pode se tornar presente pela memória; o futuro é o tempo que contém as possibilidades de realização de nossos desejos, é um tempo que existirá, mas que pode ser antecipado pela consciência no presente, como aquilo que se espera e se aguarda; o presente é o "agora", o tempo em que fatos se concretizam, mas também não pode ser apreendido como estável, pois se divide continuamente, é uma "[...] passagem entre um passado que se esvai e um futuro que ainda não é" (GAGNEBIN, 1997, p.72). Santo Agostinho assim se refere ao presente:

> Se pudermos conceber um espaço de tempo que não seja suscetível de ser subdividido em mais partes, por mais pequeninas que sejam, só a esse podemos chamar tempo presente. Mas este voa tão

> rapidamente do futuro ao passado, que não tem nenhuma duração. Se a tivesse, dividir-se-ia em passado e futuro. Logo, o tempo presente não tem nenhum espaço (1973, p.245).

Esse tempo que passa continuamente, percebido pelo espírito, é chamado por Bergson (2006) como tempo de duração, é um tempo percebido por uma consciência como memória, pois tão logo chega se torna passado. É o tempo da convergência, proposto por Octavio Paz, tempo de reunião de outros tempos, outros espaços, outras formas.

Esse tempo de convergência é sentido de forma angustiante por Malvina, que modifica as estruturas temporais de acordo com seus desejos, negando-se a viver o presente, ela se volta para o passado, para as recordações que lhe agradam e, sobre elas, projeta seu futuro, criando para si diferentes planos de realidade, alterados de acordo com sua memória, com seu ponto de vista. Malvina toma toda a vitalidade do presente para atualizar o passado, transferindo essa energia para o futuro, em que projeta seus desejos. Bergson (1988), em *Ensaios sobre os Dados Imediatos da Consciência,* fala sobre o futuro e a maneira como se apresenta para nós:

> O que faz da esperança um prazer tão intenso é que o futuro, que está à nossa disposição, nos surge ao mesmo tempo sob uma imensidão de formas, igualmente risonhas, igualmente possíveis. Ainda que a mais desejada se realize, é preciso sacrificar as outras, e teremos perdido muito. A ideia do futuro, prenhe de uma infinidade de possíveis, é pois mais fecunda do que o próprio futuro, e é por isso que há mais encanto na esperança do que na posse, no sonho do que na realidade (BERGSON, 1988, p.16).

A esperança de um futuro com Gaspar é que faz com que Malvina suporte o presente. A espera torna-se mais dolorosa a cada dia, nada acontece, Gaspar vai se mostrando frio e distante. Malvina não se conforma apenas em relembrar os breves instantes vividos, sonhados ou desejados, ela quer realizá-los, vivê-los no momento presente: “Não lhe bastavam as artes e as nuanças, o sutil, o inocente e solitário prazer que era a fusão da memória do passado e da memória do futuro. Queria o presente, já e agora. Não aguentava mais esperar” (DOURADO, 1981, p.120)[25]. Malvina, assim como postulam Bergson e Paz, sabe que o único tempo em que é

[25] É necessário deixar claro que Malvina queria o presente, mas como ela desejava, como ela sonhava. O seu presente real, o que ela estava realmente vivendo não a agradava. Ela queria que se realizasse no presente, suas projeções futuras.

possível agir e modificar as coisas é o presente. É esse o tempo que nos impele para a ação, é esse o tempo em que os outros tempos se conjugam:

> O que chamo meu presente é minha atitude em face do futuro imediato, é minha ação iminente. Meu presente é portanto efetivamente sensório-motor. De meu passado, apenas torna-se imagem, e portanto sensação ao menos nascente, o que é capaz de colaborar com essa ação, de inserir-se nessa atitude, em uma palavra de tornar-se útil; mas, tão logo se transforma em imagem, o passado deixa o estado de lembrança pura e confunde-se com uma parte de meu presente (BERGSON, 1999, p.164).

O passado, para Malvina, confunde-se com o presente, ela acredita firmemente que, com a morte do marido, Gaspar, se renderia à paixão e ela teria suas expectativas realizadas. Assim, projeta em uma memória futura todos os seus desejos; vivencia um futuro que ela julga deter planejando sua "ação iminente": confessa à mucama Inácia seu amor pelo enteado e, com a ajuda desta, seduz Januário, que, até certo ponto, acalenta sua alma, pois possuindo-o, possuía também Gaspar:

> Januário era por fora o que Gaspar era por dentro. Aqueles olhos selvagens não podiam enganar. E fundia os dois numa só figura: Januário e Gaspar se completavam, eram uma só pessoa. E a memória do passado e a memória do futuro, toda ela memória, se encontravam no presente daquele corpo. Nele se realizavam. Quando se entregava a Januário, não sabia mais qual dos dois a possuía. Na verdade, ela é que os possuía a um só tempo, a um só tempo os fecundava e paria. (DOURADO, 1981, p.128).

No momento em que possui Januário, o duplo de Gaspar, Malvina possui também Gaspar, e também possui João Diogo Galvão, pois é ela quem dará rumo à vida deles. Ou seja, eles se fundem na figura de Malvina, é ela quem possui "o controle do fio da vida"[26] de todos os outros personagens. Mas nem todos os acontecimentos Malvina podia prever e dominar, o destino implacável haveria de deixar sua marca, e aquilo que Malvina tanto almejava não chega nem mesmo quando o empecilho é eliminado, pois, enquanto ela voltava-se para o futuro, Gaspar

---

[26] Associação feita por Autran Durado com a lenda das Parcas. In: SENRA, Angela Maria de Freitas. *Autran Dourado:* Literatura Comentada. São Paulo: Abril Educação, 1983, p.105. Segundo a lenda, as Parcas eram três irmãs, Cloto, Láquesis e Átropos. Elas determinavam os destinos humanos, a duração da vida de cada pessoa e seu quinhão de atribulações e sofrimentos. Intervinham quando e como queriam na vida de cada um.

voltava-se para o passado; e, no presente de ambos, parece não haver a possibilidade de uma “conjunção”.

2.4 GASPAR: O PLANO FRACASSADO

A terceira jornada tem início com o velório de João Diogo Galvão e com as impressões de Gaspar. A morte do pai faz com que Gaspar se lembre da mãe e da irmã, também já mortas; recorda-se do sofrimento e da dor que sentiu nessas ocasiões. Nessas recordações, é possível perceber que Gaspar possuía um amor muito grande pela mãe[27] e a compara o tempo todo com Malvina. Esta, sempre ostentando luxo e riqueza, exibindo-se para a sociedade, principalmente para os homens, já a mãe vivia com muito pouco, uma mulher pura e casta, “[...] não era mulher de vontades e caprichos. Submissa, quase ausente, metida nas suas rezas, afogada na sua mansidão” (DOURADO, 1981, p.134). Essas comparações irão reforçar a decisão de Gaspar de afastar-se de Malvina logo após o enterro do pai.

Já no velório, Gaspar começa a assumir o lugar do pai, não porque desejava, mas porque tinha medo de que as pessoas presentes desconfiassem de algo. Sente-se culpado pelo assassinato e, vendo o pai morto, se lembra de sonhos e de visões que teve durante várias noites. Nesses sonhos, era sua mão que apunhalava o pai: “[...] o braço que saiu do corpo do homem (a mão não era mais preta, tão sua conhecida) era o seu próprio braço” (DOURADO, 1981, p.140). Também se recorda o quanto desejou que o pai morresse durante a viagem feita para São Francisco, foi quando “[...] outro pensamento, outro pecado lhe nascia no coração [...] O pai morto no sertão do couro, o parentesco desaparecia. Então o amor seria possível, tudo podia acontecer” (DOURADO, 1981, p.168).

As cenas fúnebres do velório de João Diogo Galvão são altamente simbólicas e parecem constituir um espetáculo particular para a cidade e para a época. Sendo o defunto um importante potentado, morto vítima de um levante que apenas havia começado, contra o Capitão-General e contra o rei, seu velório é realizado com todas as honras a que tinha direito. Muitas pessoas se encontram na sala da casa

---

[27] Alguns críticos da obra autraniana, entre eles Fábio Lucas (1983), veem como constante na obra do autor mineiro o relacionamento incestuoso. Em *Os Sinos da Agonia,* além desse relacionamento incestuoso de Gaspar com a mãe e com a irmã, há um claro Complexo de Édipo, porque Gaspar deseja a morte do pai, chegando a assumir a culpa pelo assassinato dele. Esse complexo também pode ser resultado da atualização de mitos e da tragédia grega, fontes de inspiração para o autor.

de João Diogo, pois, naquela época, havia o costume de velar os mortos em suas próprias casas, de beber em sua homenagem e até mesmo de contratar mulheres para chorarem pelos mortos, as carpideiras, o que também é uma referência às carpideiras das tragédias gregas. Essas pessoas presentes choravam o morto, cumprimentavam Gaspar, apenas cumprindo um ritual. Essa situação incomodava Gaspar:

> Trouxeram foi mais cadeira para os visitantes, devia ainda vir muito mais gente. Um dos principais da terra, o pai. Vai ter um grande saimento, alguém disse. Via pela mostra, a sala cheia. Se já estava assim àquela hora, quando fosse mais tarde seria um formigueiro. Um enxame de gente entrando e saindo, sussurrando. [...] Gente, ele não sabia por quê, chorando. Se não eram nem parentes. Vinham abraçá-lo, a cara compungida. Um grande homem, uma grande perda. Gente já tirando terços, ora pro nobis. Mais tarde ficaria insuportável (DOURADO, 1981, p.132).

Recolhido em si mesmo, Gaspar não sofria pela morte do pai, também cumpria um ritual e desempenhava seu papel como filho único do morto, enquanto seu pensamento estava voltado para Malvina que ainda não se encontrava na sala.

O sofrimento de Gaspar aumenta quando algumas pessoas trazem grandes vasos de flores e os depositam perto do defunto. Os cheiros impregnam a sala: “cheiro quente de vela derretida”, “cheiro adocicado e penetrante das flores”, o cheiro do corpo “um cheiro entre morrinha de cachorro e coisa podre”. Essa mistura de imagens olfativas e visuais somente Gaspar parece perceber e sentir, como se o cheiro estivesse grudado em seu próprio nariz “Vindo de dentro dele, feito uma doença” (DOURADO, 1981, p.132). Tudo enojava a Gaspar, ele tinha “ganas” de fugir dali, começa a suar frio e, em muitos momentos, pensa que vai desmaiar, mas o medo da desconfiança das pessoas não lhe permite sair do lugar: “Tinha ganas de fugir, abandonar tudo. Não, loucura. Podiam pensar, podiam falar. Teria de permanecer junto do pai o tempo todo [...]” (DOURADO, 1981, p.132).

O padre chega com “seus melhores paramentos rendados e sedosos” para realizar a missa e encaminhar o cortejo com o corpo até a igreja da cidade, onde seria realizado o fim do ritual. Terminada a missa, o Capitão-General chega com suas vestes requintadas. Gaspar estranha, mas as entende como uma homenagem ao pai, dada a sua importância. Os dois conversam sobre o assassinato e, em seguida, surge Malvina, como se fosse uma “aparição”:

> A pessoa que entrou na sala era tão real e diabolicamente maravilhosa (disso ela própria devia ter ciência), tão queimosa e irradiantemente presente como aquela outra que várias vezes nela ele percebeu (sinuosa e coleante, sibilina) e que começava a lhe surgir (a princípio nublada, sob mil disfarces) nos sonhos, e que depois conscientemente levava para a solidão do seu quarto [...] (DOURADO, 1981, p.146).

As descrições seguintes de Malvina são de partes de seu corpo (ombros, seios, olhos, cabelos, a mão branca, sua "formas redondas"), do vestido (mantilha rendada, justilho, véus e rendas pretas) de seus movimentos (dobrou os joelhos, curvou a cabeça, passos medidos). Essas descrições revelam uma sensualidade de Malvina que destoa do momento fúnebre. Sua presença é notada por todos na sala e encanta também o Capitão-General (que, posteriormente, se tornará amante dela). Gaspar se abala com aquela imagem "real e existente, fulgurante e perturbadora" (DOURADO, 1981, p.146), porque a deseja como mulher.

A agonia de Gaspar aumenta quando Malvina busca apoio em seu ombro. Novamente, os cheiros o atordoam, mas, dessa vez, são cheiros eróticos, e ele vive a dolorosa luta interna entre o sagrado (o pai, o velório) e o profano (seus desejos, a insinuação de Malvina). O primeiro vencerá:

> Malvina se inclinou um pouco mais, foi se chegando macia e dolente, encostava a cabeça no ombro dele. Impossibilitado de qualquer reação, não se moveu. A cabeça de Malvina pesada e quente no ombro, o cheiro estalante dos cabelos, o cheiro ondulante dos seios, o cheiro queimoso dos olhos e das narinas. O braço que se colava ao dele em toda a sua extensão, a mão tateando procurava. Encontrando, apertou a mão dele. A mão era tão fria, suada e trêmula como a dele. A casa rodava, a terra estremecia surda, os sinos dobravam dentro da sala, o corpo vibrava ___ uma enorme diapasão, as ondas ensurdecedoras, sem fim.
>
> E tudo podia acontecer. Nada aconteceu (DOURADO, 1981, p.150).

Esse momento é ainda mais perturbador porque é o primeiro contato físico mais intenso de Gaspar com a madrasta. Aturdido pelas novas sensações, Gaspar procura se controlar, ele sabe que agora, com a ausência do pai, todos esperavam dele as decisões, ele deveria assumir o lugar do pai na casa e nos negócios. Poderia, também, assumir o lugar do pai ao lado de Malvina, mas essa ideia o assusta, pois, embora ele desejasse tal coisa, sentia-se incapaz de tal decisão,

acreditava que devia manter o corpo e o coração puros e castos, como eram a mãe e a irmã. Para ele:

> Nada podia acontecer. Mas como uma fagulha escondida debaixo das cinzas de um brazeiro, uma semente na terra úmida longos anos amanhada pela solidão e pela angústia, ainda restava o medo na alma calejada: podia acontecer. Desviou de novo o pensamento do velho rumo. [...] Tudo como devia ser (DOURADO, 1981, p.142).

Gaspar não se pode render aos sentimentos, porque nele vivia uma "memória do passado"[28], a paixão que ele sente pela madrasta só pode existir no silêncio, não poderia haver nada entre eles, pois, possuindo a mulher de seu pai, era como se possuísse sua mãe, um amor incestuoso que ele não cometeria, consciente da pureza da mãe, sempre lembrada por ele. Estava decidido a não se envolver com Malvina:

> E seguia o seu destino do passado, não como ela na sua memória do futuro para saber onde estava o erro e assim poder evitá-lo, não para saber onde estava a culpa pretérita, mas para aceitá-la como fatal e irremediável. Como aceitaria todas as punições, mesmo as faltas não sendo suas. Porque, ciente e frio, sabia que voltar ao passado apenas para reviver uma culpa antiga, real ou não, pouco importa porque sentida, e através desse ir para trás com a intenção de modificar, mudar o presente e o futuro, o próprio passado, e assim o destino, é magia e ele não tinha as palavras-chaves que exorcizam, regeneram e redimem. Por isso, mesmo sabendo, contraditoriamente voltava, não para mudar, mas para avançar mais e mais na escuridão e na imutabilidade, e no passado viver até encontrar a morte (DOURADO, 1981, p.151-2).

Decidido o que (não) fazer, Gaspar torna-se um homem voltado para a própria consciência, era a si mesmo que punia. Não está interessado em viver seu presente, quer reorientar seu destino com base em seu passado e em sua memória. Pierre Vernant (1990) já alertava para essa capacidade mítica da deusa da memória *Mnemosýne:* "*Mnemosýne,* aquela que faz recordar, é também em Hesíodo aquela que faz esquecer os males [...]", pois "A rememoração do passado tem como contrapartida necessária o 'esquecimento' do tempo presente" (1990, p.144). É esse o desejo de Gaspar, viver do passado esquecendo-se do presente. Assim como era para Malvina, seu presente não lhe agrada, não lhe interessa, mas, ao contrário

---

[28] "Memória do passado" é o nome dado ao capítulo referente a Gaspar no romance em estudo.

dela, que possuía uma “memória do futuro” e para o futuro dirigia suas intenções e atitudes, Gaspar volta-se para o passado para justificar suas ações presentes e futuras. O passado reorienta seu presente e seu futuro, ele vive esse tempo de uma maneira própria, interior, pois as imagens da pureza da mãe e da irmã estão gravadas em seu espírito, e é essa “presença” das imagens que o faz tomar consciência do que deveria fazer, vestir-se da “[...] nova figura para si próprio composta, de ser em tudo e por tudo um digno filho e sucessor de João Diogo Galvão, [...]” (DOURADO, 1981, p.143).

A partir dessa decisão, toma para si um novo papel, tornando-se frio, distante e indiferente à Malvina. Decisão que fica clara na imagem de Malvina ao lado do caixão com o defunto. Ela de um lado, ele de outro, entre eles, para sempre, a imagem de João Diogo Galvão, uma união não permitida. Pelos deuses? Pelo destino? Gaspar não saberia dizer, só sabia que “Ele podia vencê-la e se vencer” (DOURADO, 1981, p.147). O que estava reservado a cada um só lhes restava cumprir, não podiam alterar a “roda do tempo”:

> Sendo a felicidade para eles um breve instante, uma interseção no tempo, um ponto de encontro, não podia durar a não ser no próprio tempo, no passado, então reino exclusivo dele. A alegria (se assim se pode dizer) dos dois foi apenas o cruzamento de dois caminhos e esse breve cruzamento, tu sabes, Tirésias, é o que os homens chamam de vida feliz. Afogados e perdidos ___ ela na claridade indevassável do futuro, ele no negrume do passado ___ ambos seguiram os seus destinos. Se fosse possível prolongar, dilatar, suspender o engenho do tempo, esse breve encontro, o presente... (DOURADO, 1981, p.152).

Esse presente, tempo da Conjugação, não é permitido a eles, dois seres que andavam em direções opostas, ela em direção ao futuro e ele em direção ao passado. O Tempo da Conjugação refere-se à (im)possibilidade da reunião dos destinos dos personagens de Malvina e Gaspar no tempo presente. Embora se amem e sejam “livres” (depois da morte de João Diogo) para se unirem, isso não acontece devido à decisão de Gaspar, que via na madrasta a figura da mãe. Portanto, o princípio da união dos contrários não se aplica a eles.

A “união” só é permitida em memória, para Malvina, do futuro, pois, ao relembrar os instantes vividos ao lado de Gaspar, recompõe para si, à sua maneira, uma ideia do que ela deseja acontecer: “[...] ela, na sua ânsia de viver mais e mais,

cada vez mais para a frente, e de realizar o que é dado somente ao coração imaginar" (DOURADO, 1981, p.153). Malvina constrói um mundo de sonhos, inventa um destino que poderia realizar-se e vive tão intensamente neste mundo que, muitas vezes, não sabia distinguir se as coisas tinham realmente se passado ou se eram fruto de sua imaginação, "[...] tanto as encharcava com o sumo do amor no quentume do coração" (DOURADO, 1981, p. 150). Em Malvina, a imaginação faz parte da memória. Aquilo que ela deseja é apenas a repetição ou uma variante do que passou, mas no tempo da ação as coisas não seriam da mesma forma, pois ela estava submetida a uma força maior, à força do destino:

> Ela não tinha consciência dessas coisas e do engenho que a movia, não sabendo o que ainda estava por acontecer, e que acontecia, já aconteceu no coração, e por isso podia se lembrar do que sonhou e desejou como uma coisa do passado, portanto acontecida, e recorria a esse futuro transmudado em memória e nele vivia, procurando tirar lições, ver onde os erros e acidentes a evitar, como alguém olha um mapa na escuridão; ela não sabia que tudo isso é uma forma de destino e possui a inevitabilidade das coisas fatais (DOURADO, 1981, p.151).

Para Gaspar, também só é permitido em forma de memória, mas do passado, pois é na imagem da mãe e da irmã que ele busca o refúgio e a força para se afastar de Malvina. Gaspar tem consciência de seu amor e de seu desejo pela madrasta, assim como não é indiferente aos sentimentos dela. Muito antes de Malvina se declarar abertamente (logo após o enterro do marido), Gaspar já percebia seus olhares, suas insinuações, seu jogo, ele também a amava e também sofria com a impossibilidade de viver esse amor. Talvez, para ele, assim como para Malvina, também tenha havido consciência da paixão que os envolvia desde quando se conheceram, devido à perturbação sentida por ele, à mistura de lembranças e sensações que o confundiram antes mesmo de vê-la pessoalmente, quando entrou na sala e ficou observando a decoração, o gosto, as escolhas de Malvina:

> Os olhos foram se alagando, uma mansidão, uma vaga ternura na alma.
>
> De repente, se sentiu dividido. Não, não podia se permitir aqueles sentimentos, ele que antes queria morrer. A toalha de damasco vermelho caída no chão. A toalha branca, do melhor galego. Linho, meu filho. O sudário, a paixão de Verônica. Linho branco, o canto. O canto, a brancura, Leonor. No ouvido, na alma. Um zumbido, uma

> lembrança imprecisa, uma dor funda no peito, uma dureza nos olhos. A mãe, o linho, Leonor. Aquela mulher agora! Desejo violento de tudo destruir, tudo abandonar. Uma angústia, aura penosa. Tudo se confundia dentro dele. Destruir, destruir o cravo. Não o cravo, alguma coisa por demais dolorosa e funda no peito, que por uns instantes, quando os olhos se alagaram mansos, passara, agora voltava. Tonto, perturbado, uma ausência que poderia tragá-lo (DOURADO, 1981, p158).

Antes mesmo de conhecer a madrasta, Gaspar parecia ter medo do que ia sentir, do que ia viver, como se pressentisse os acontecimentos futuros. Por isso, sua relação com Malvina é sempre velada, ele a ama e se permite amar, mas somente "no repassar das emoções em silêncio", não seria capaz de admitir para Malvina tal sentimento, nem de vivê-lo.

Dessa forma, era impossível a concretização desse amor no tempo presente ou em qualquer outro tempo, pois não era possível "parar o engenho do tempo". Restava-lhes "[...] deixar ao próprio tempo o rolar compassado das horas" (DOURADO, 1981, p.153).

2.5 JANUÁRIO, MALVINA, GASPAR: REUNIÃO E DISPERSÃO

A quarta jornada é uma espécie de epílogo, formada por três blocos, que reúnem as três perspectivas anteriores para a criação do desenlace. Nessa parte, fica mais evidente a força do destino agindo sobre os personagens, pois simplesmente cumprem aquilo que já estava predestinado a acontecer. Também nessa parte, é simbólica a repetição das pancadas do sino, que dobram por alguém em agonia, mas os personagens sentem como se fosse a própria agonia que estivesse sendo marcada e a própria morte que está sendo anunciada.[29]

Malvina inaugura o primeiro bloco ouvindo as pancadas de um sino, que Inácia diz serem de agonia. Malvina percebe, na voz rouca e arrastada da preta, "sombra e premonição". Os sinos a incomodam, porque ela sente que é a sua própria agonia que eles marcam. Enquanto ouve as badaladas, uma a uma, Malvina vai se recordando do que acontecera desde o velório de João Diogo, ocorrido há um ano, até o momento presente. A primeira pancada lhe traz de volta a toalha de damasco roxa que cobria as manchas de sangue no peito de João Diogo dentro do

---

[29] O capítulo seguinte tratará do poder simbólico do sino dentro da obra. Nesse capítulo serão feitas apenas algumas menções.

caixão, a ausência de Gaspar nesse tempo e a sua solidão naquela casa, a sua desesperança, a sua lenta e agonizante morte. A segunda pancada traz à lembrança o velório do marido, quando buscou abrigo e proteção no ombro de Gaspar e o encontrou frio e indiferente, mas, para ela, aquele breve contato fora "De uma certa maneira o começo, o fim da única felicidade que alcançou" (DOURADO, 1981, p.174). Na terceira pancada, Malvina reflete sobre os sinos, que, para ela, marcam a morte passada (os dobres em homenagem a João Diogo) e anunciam outra morte (a dela). A quarta e a quinta pancadas parecem a Malvina uma eternidade. Ela tem vontade de gritar, mas não pode fazê-lo para não atrair a atenção de Inácia, queria ficar sozinha. Inácia é quem levava as seguidas cartas de Malvina para Gaspar, como naquele dia, mas Malvina sabia que aquela era a última. A sexta e a sétima pancada vieram e, depois, as badaladas recomeçavam até aquele que agoniza encontrar a paz, uma paz que "Ela não encontraria nunca, jamais" (DOURADO, p.175). Ouvindo o sino que não cessava, Malvina percebe que tudo fora em vão:

> Se ainda houvesse uma saída, não via. Agora era o engenho em disparada, o engenho que ela não soube mais como parar. O engenho enlouquecido de um relógio. O relógio puxava os sinos, trazia as coisas. As coisas aconteciam sem parar. Tudo lhe escapava entre os dedos (DOURADO, 1981, p.175).

Em sua solidão e tristeza, Malvina já havia tomado sua decisão, e ninguém a faria mudar de ideia. Nesse momento, ela toma consciência da inutilidade de sua trama: seduzir Januário e induzi-lo ao crime, sua declaração amorosa a Gaspar logo após o enterro do marido, o seu caso com o Capitão-General, com o intuito de provocar ciúme em Gaspar, as cartas enviadas para Gaspar durante um ano, implorando para que ele viesse vê-la, e todas sem resposta. Nem mesmo em sua última e desesperada tentativa tivera sucesso, quando achava que ainda poderia dominar e comandar as coisas. Essa tentativa refere-se ao fato de Malvina ter escrito uma carta para Gaspar, dizendo que ela havia recebido a notícia do retorno de Januário e que Gaspar viesse protegê-la. Malvina escrevera também outra carta para Januário, pedindo que fosse ao sobrado encontrá-la. Ela esperava reunir os dois e que eles resolvessem a situação por ela, como no dia da morte de João Diogo, mas "Agora a traça não se repetia, as coisas escapavam ao seu domínio" (DOURADO, 1981, p.181). Januário viera, mas o Capitão descobrira a sua volta e cercara a cidade, se ele tentasse se aproximar com certeza seria morto. Malvina

sente pena de Januário: “Coitado, não tinha nada com sua paixão, nem mesmo sabia. Serviu de mão para ela. A mão era dela” (DOURADO, 1981, p.181). Gaspar, por sua vez, mandara avisar que não viria encontrá-la “Nem anteontem, nem ontem, nem hoje, [...]” (DOURADO, 1981, p.180), que ela fizesse o que bem entendesse. Malvina percebe, então, “as traças mais desatinadas ela maquinou [...]” (DOURADO, 1981, p.181), enquanto aguardava a chegada de Januário e Gaspar, que ela sabia que não viriam. Nesses momentos, levanta-se várias vezes e olha a rua pela janela, a toalha de damasco lhe traz a imagem de João Diogo acusando-a, olha os móveis da sala, as lembranças dos duos de cravo e flauta nas tardes gostosas com Gaspar, chama Inácia, informa que não é nada, em uma sequência de ações que revelam a agonia sentida por ela.

Tudo agora lhe parecia frio e indiferente, sem cor. Nada tinha mais importância, tudo poderia acontecer, pois, depois de reviver o que acontecera e sofrera, ela entendia melhor as coisas, sabia o que fazer: “E assim como tinha agora uma visão fatal do passado, viu o que devia fazer. Futuro e passado nela se encontravam, realizavam a dor” (DOURADO, 1981, p.187). Certa de sua decisão, lúcida e fria, Malvina chama Inácia, senta-se na escrivaninha e começa a escrever uma carta para o Capitão-General. Ali estava traçado seu destino, ali estava seu encontro com a morte, com a sua danação:

> [...] aquele primeiro encontro, o amor, que ela julgava uma dádiva de repente caída do céu, era um destino há muito traçado, do qual não podia fugir. O que julgou uma benção e uma dádiva, era o castigo por que esperava sua danação” (DOURADO, 1981, p.186).

Nesse ponto da narrativa, embora Malvina já tenha sua morte anunciada, ainda não é dado ao leitor conhecer a maneira como essa morte acontecerá. Somente no bloco destinado ao desfecho do não menos desatinado Gaspar é que os fatos são esclarecidos. Como já se sabe, Gaspar não se rendeu ao amor de Malvina. Logo após a morte do pai, transfere-se para a fazenda e firma noivado com Ana, procurando esquecer Malvina.

A narrativa do desenlace de Gaspar tem início no dia em que recebeu a última carta de Malvina esclarecendo tudo sobre o assassinato. Gaspar tivera uma noite terrível, “[...] pesada, arrastada, cheia de presságios, de lembranças soturnas e agourentas [...]” (DOURADO, 1981, p.191), procurava uma saída para sua situação com Malvina, que enviava cartas e mais cartas, “num crescendo de notícias e

fatalidades” e ele, sem saber que atitude tomar, esperava, como sempre fazia, esperava que se decidissem por ele. Contudo, dessa vez, era diferente, Gaspar já havia decidido “sobre o que não ia fazer”.

Quando a mucama Inácia sai e deixa Gaspar sozinho, ele, depois de ler a carta-confissão de Malvina, se lembra do tempo que passou no sertão logo após o casamento do pai. A resistência em voltar e conhecer a madrasta era como um anúncio, naquele tempo “mascarado” e “cifrado”. Agora, ele tudo compreendia e sua única vontade era se entregar à “pasta informe do tempo”, morrer:

> O poderoso desejo da morte com que sempre conviveu, a morte que sempre o chamava, ele sem coragem de comparecer: a morte sempre uma porta aberta, por ali poderia escapar. Assim dormindo, no pegajoso sono da morte, deixaria de pensar, não teria de agir, não veria as coisas se sucederem sem ele nada poder fazer. Era o mesmo homem antigo, tentava inutilmente reviver uma situação enterrada no tempo (DOURADO, 1981, p.192).

Como é possível perceber, Gaspar possui o culto da morte, e também o culto dos mortos. As lembranças da mãe e da irmã são constantes. Gaspar, assim como Rosalina, de *Ópera dos Mortos,* não consegue se livrar de seus mortos, são eles que orientam suas ações no presente.

Rosalina é a última descendente da família Honório Cota. Em virtude de uma rivalidade política com as pessoas da cidade, o pai João Capristano Honório Cota decidiu afastar-se das pessoas criando-a isolada do convívio social em um sobrado da família. Quando o pai morre, Rosalina decide se manter isolada, vivendo apenas em companhia da escrava Quiquina, que era muda. Posteriormente, Juca Passarinho se junta a elas (contratado como empregado), mas essa presença que poderia representar a ponte, o elo com a cidade e com a vida, somente vem reafirmar a solidão e o isolamento daquelas duas figuras mudas. A ausência de contato com o mundo exterior (Rosalina passava os dias a confeccionar flores, não saía do sobrado, Quiquina era sua única ligação, mas era uma ligação de silêncio, muda) faz com que Rosalina viva o culto dos mortos, da mãe, do pai, do avô, representados pelos relógios parados na sala: o primeiro relógio fora parado pelo pai, na ocasião da morte da mãe, o segundo fora parado por Rosalina quando o pai morrera, desde então, era a sua própria vida que tinha parado:

> Tudo começou com eles, malditos relógios. O relógio da Independência foi o primeiro. Depois o relógio-armário. Chegou a minha vez de colocar na parede o relógio de ouro. Por que aquilo tudo? Por que todos aqueles gestos repetidos com a meticulosidade de quem prepara um crime longamente meditado? Aquele orgulho, aquele silêncio, aqueles ponteiros que não avançavam. Eles deviam esperar pacientemente em silêncio a hora da vingança, a hora final, a hora da morte. Orgulho e loucura mansa do velho, ele pensou que podia com o tempo, que podia com eles. Eles venceram a gente, meu velho.

Ali estava ela sufocada pelo tempo, vencida no mundo.

> [...] Relógios desgraçados, disse ela, os punhos cerrados. Como se ameaçasse destruí-los, como se quisesse destruir as horas antigas por eles marcadas uma a uma, indiferentes, juntando-as detrás dos ponteiros no fundo abissal do tempo. As horas de sua vida, da vida de João Capristano Honório Cota (DOURADO, 1999, p.166-7).

Rosalina não consegue libertar-se da presença do pai e do avô mortos, representados pelos relógios. Em sua memória, o passado retorna em sua integridade, e ela sente pelas pessoas da cidade o mesmo rancor, a mesma desilusão sentidos pelo pai. Para ela, o agora não existe, simplesmente espera o escoar das horas e o momento de sua morte para que o último relógio seja parado (o relógio da copa, o único em funcionamento). Da mesma forma, Gaspar também espera o correr das horas para o encontro com sua morte, porque também vive do passado e da memória.

Rosalina, ao repetir o gesto do pai de parar o relógio, aceitava e confirmava o peso de sua descendência. Embora possua certa curiosidade em conhecer a cidade e a vida que a circundava, e o desejo de se entregar verdadeiramente a Juca Passarinho (só fazia isso depois de se embriagar), ela não se permite tais coisas em virtude de sua hereditariedade. Aceita seu destino como se fosse uma sina a cumprir. Gaspar também assume para si um novo papel (o de substituir o pai), porque sabe que era isso que seu pai gostaria e, por isso, não se permite vivenciar seu amor por Malvina. Gaspar e Rosalina assumem para si a confirmação do passado e punem a si mesmos com essa atitude. Aceitam seus destinos como se eles fizessem parte “daquilo que se deve cumprir”, quase como uma missão.

Retornando ao segundo bloco formador da quarta parte (destinado a Gaspar), o leitor conhece as atitudes de Gaspar, quando descobre a verdade sobre o

assassinato do pai. Se, antes de tomar conhecimento, já estava decidido a se afastar de Malvina e a se casar com Ana, ao saber de tudo, sua decisão é apenas reforçada. Gaspar (assim como Januário na primeira parte) vive um momento de agitação mental, de confusão, em que falas de Malvina, do pai, da mãe, de Leonor se misturam às falas das cartas e às suas próprias "ruminações". O seu corpo estava imóvel, "nenhum sinal aparente de vida", mas "Dentro dele é que a vida fervilhava, uma vida de mil formigas, aranhas e inquietações. Falas e vozes confusas, toda a sua vida repassada. Falas novas e falas antigas se misturavam num tropel fantástico e alucinado" (DOURADO, 1981, p.192).

Quando consegue voltar a si, ouve um sino que badalava longe, "Era dentro dele ou longe a vibração do sino?" (DOURADO, 1981, p.193), e, aos poucos, a calma retorna, as "sensações mansas, novas e embalantes" fazem com que se sinta "estranhamente feliz". Essa felicidade dura pouco, pois logo ele se recorda do que acabara de saber. Preocupado com as atitudes de Malvina, decide procurar a noiva, com medo de que Malvina tivesse escrito uma carta também para ela.

Na casa de Ana, Gaspar custa a esperar pela noiva que se arrumava e sua angústia aumenta, porque é obrigado a ouvir as lamentações do futuro sogro, em franca ruína financeira. Em conversa com a noiva, Gaspar certifica-se de que ela nada sabia. Ao lado dela, na felicidade, "o tempo é breve". Os dois conversam sobre Januário e sua possível volta. Gaspar, ao falar de Januário, é de si mesmo que fala, de sua culpa:

> Você acha que ele voltou? disse ela. Eu voltaria, Ana. Eu não fujo mais! Eu aceito a minha morte, a minha culpa, não fujo mais, disse ele patético. Como se ela lhe tivesse feito uma outra pergunta que há muito tempo se fazia no coração (DOURADO, 1981, p.203).

A certeza de sua culpa e de sua condenação é aceita com calmaria, tranquilidade, "Tudo teria mesmo de ter a sua vez" (DOURADO, 1981, p.205). A morte, para ele, é a libertação da angústia.

Quando chega a sua casa, Gaspar encontra novamente Inácia. A preta trazia um recado de Malvina: ela havia escrito uma carta ao Capitão-General inocentando Januário e explicando que ela e Gaspar era quem assassinaram João Diogo. Gaspar, "varado de dor", mantém-se "frio e lúcido", sabia que não iria fugir. De repente, ele e Inácia são surpreendidos por um preto que avisa sobre o suicídio de Malvina. Gaspar "Nada mais tinha a fazer. Ao contrário do outro, não morreria em

efígie, impossível e inútil fugir. Crescia dentro dele a certeza de que tudo aquilo que sonhara realmente aconteceu" (DOURADO, 1981, p.205). O que sucede a Gaspar depois desses acontecimentos não é mencionado, mas, levando-se em conta o contexto histórico, social e político em que a obra se desenvolve, é possível crer que ele fora preso e condenado. Decidido a não se defender, Gaspar se rendera aos acontecimentos, aceitando seu destino. Gaspar era rico, filho único e legítimo de seu pai, embora possuísse meios para se defender, visto que tinha em mãos a carta-confissão de Malvina, que poderia inocentá-lo, preferiu, como sempre, esperar que os outros decidissem por ele. Januário, por sua vez, não possuía recursos financeiros, nem influência na sociedade, era o filho bastardo do pai e, apesar disso, é ele quem decide o que fazer, como veremos mais adiante.

O terceiro bloco narra o desfecho de Januário e de seu escravo Isidoro. A noite que antecede a morte de Januário é uma noite marcada por lembranças e dúvidas em relação ao chamado de Malvina. A noite representa uma volta ao indeterminado, à liberação do inconsciente por meio do sono, ela fermenta o "vir a ser", e prepara a chegada do dia, que representa a luz e a vida[30]. Para Januário, a noite significa a "fermentação" de uma espera que trará o dia de sua morte e, finalmente, a paz, a "luz", a "vida". É nessa agonia que as "coisas antigas voltam" para serem revividas: "A gente se lembra mesmo de coisas de que nunca se lembrou. [...] Coisas antigas de velha, engolidas pelo bicho esfomeado do tempo. Vida que a gente nunca chegou a pensar que existiu" (DOURADO, 1981, p.206). No "entressono meloso", as lembranças se misturavam, "[...] o mingau pastoso de sonho e coisas principiando, vindo da bruma, [...]" (DOURADO, 1981, p.207) deixavam Januário tonto, as sensações são físicas, como uma "ferida purgando", ele sente que começa a morrer.

O dia amanhece, a cidade está coberta de brumas. Para Januário, as brumas vinham de dentro, onde as coisas ainda não estavam realmente claras. Ele começa a ouvir o repicar dos sinos nas igrejas, tenta decifrar sua linguagem e consegue identificar as sete pancadas da agonia: "Os sinos, sempre, antes, agora" (DOURADO, 1981, p.207). São os mesmos sinos que marcaram "antes" a agonia de Gaspar e de Malvina que marcam "agora" a agonia de Januário, sinos que sempre ecoam na memória dos personagens, lembrando-os de que o mundo é uma "[...]

---

[30] Essas proposições foram baseadas na definição de "noite", de Chevalier e Gheerbrant, em *Dicionário de Símbolos,* 2003, p.640.

eterna reinvenção, o recriar incessante, o renascimento sem fim, o sempre retorno. Vida, inauguração. Tudo para a morte, [...]" (DOURADO, 1981, p.207). Aquilo que acontecera com os outros personagens voltava agora a acontecer: os sinos, a antecipação da morte.

À medida que o dia clareia, as coisas também vão clareando no íntimo de Januário, aos poucos ele consegue perceber toda a trama de Malvina (há muito percebida por Isidoro) e, como uma semente jogada em terra que começa a germinar, via agora as coisas de forma clara, "se desnovelando":

> Agora via claro, o jogo armado. Súbito viu. Agora se lembrava do que tinha visto de repente. Tudo o que tinha acontecido e ele não conseguia entender, se desvendava. Um desenho, a traça feita só para ele. Por que não tinha percebido?
>
> Malvina é que tinha as pontas dos fios, a agulha, ele era um joguete nas mãos dela. Mesmo quando achava que ele é que decidia, a idéia de Malvina é que comandava. Ele apenas fazia, ela é que maquinava. Partes com o demo, aquela mulher tinha partes com o demo, via de repente com medo. As traças, o demônio vestido de gente, na pele de uma mulher. [...] Aquela mulher castrava, destruía quem dela se aproximava. Uma maldição pesando, desde sempre vindo, escrita para melhor se cumprir, sem nenhum esquecimento. [...] Todos tinham sido joguetes nas mãos diabólicas de Malvina (DOURADO, 1981, p.212-13).

Malvina era a "tecedeira" do "bordado" da vida de Januário e dos outros personagens. "Era a parca, vinha cobrar o que era dela, o corpo [...]" (DOURADO, 1981, p.215) e "[...] Ele se entregaria, daria o corpo. Cansado, já morto, pela metade" (DOURADO, 1981, p.215). Januário acorda e encontra Isidoro velando por seu sono. A noite passada parece a Januário que acontecera há muitos e muitos anos. Ele informa ao preto que não o prendia que Isidoro fosse embora quando quisesse. Isidoro responde que não iria, pois ainda tinha esperanças que Januário mudasse de ideia. Januário, sentindo uma "tristeza de morte sufocando a alma" (DOURADO, 1981, p.217), pergunta a Isidoro se ele havia estado com Malvina todas as vezes que lhe contara. Isidoro responde que não, estivera somente uma vez, quando eles fugiram e que nem mesmo Inácia queria vê-lo mais. Januário pergunta por que não lhe contara antes, "rebuscava possibilidades passadas" (DOURADO, 1981, p.217), e Isidoro, assim como Tirésias, confirma que não adiantaria, que o destino já estava traçado, nada podia ser mudado:

> Não (Isidoro confirmava a imutabilidade fatídica do passado), não ia ser diferente. Tudo tinha de ser como foi. [...] O que ficou pra trás, pra trás ficou, disse Isidoro, e a gente não pode mudar. Só o pra frente, o que ainda vai acontecer. Pra depois que acontecer a gente falar que tinha de ser. Também o futuro não se pode mudar (DOURADO, 1981, p.218).

Nos momentos que antecedem a morte de Januário, ele parece viver em um "entressono", envolto em brumas, "uma bruma que vinha de dentro" (DOURADO, 1981, p.51), ainda não conseguia ter uma noção clara dos acontecimentos. Esses momentos são marcados por um forte contraste entre a noite escura/lua, brumas da cidade/luz do amanhecer, em seu íntimo, ele parecia saber de toda a verdade, mas não queria admiti-la. A luz (ou sua ausência) é mais sentida que vista, é imaterial, sinestésica:

> E Januário sentiu uma estranha alegria, todo o cansaço desapareceu. Na cara a aragem fresca do vento lambendo as folhagens, soprando as flores. Respirava fundo, e todo o seu peito era um campo de luz e de flores, esvoaçado pelo silêncio colorido das borboletas. Tudo macio, ele podia morrer. E uma ternura imensa, uma luz de alegria, começavam a jorrar dentro dele; um canto de nave, epifania de Deus (DOURADO, 1981, p.219).

A sinestesia é uma característica da poesia, entretanto, quando usada na prosa, como é o caso do romance em questão, confirma a interpenetração entre verso e prosa, de acordo com a proposta de Convergência de Paz: "[...] a prosa tende a se confundir com a poesia, a ser ela mesma poesia (PAZ, 1982, p.110)". "Para ser, o romance tem de ser poesia e prosa ao mesmo tempo, sem, no entanto, ser inteiramente um ou outro (PAZ, 1984, p.54)."

As imagens sugeridas pela luz/escuridão, apesar de contrárias, tendem a revelar uma unidade, que é o interior do personagem. Em seu interior, em sua consciência, há uma "totalidade", que engloba lembranças de objetos e pessoas no passado, passado que se estende ao presente com sua carga de emoção, misturando-se e confundindo-se a ele, ao mesmo tempo em que os desejos e as angústias se projetam para o futuro. Essa convergência de imagens, de cheiros, de sons, de acordo com Paz, é possível de ser revelada por meio da linguagem: "Há [...] imagens que realizam o que parece ser uma impossibilidade, tanto lógica quanto lingüística: casamento dos contrários. [...] as plumas são pedras, sem deixarem de ser plumas" (PAZ, 1982, p.136).

Em *Os Sinos da Agonia,* a linguagem dos contrários é usada para revelar, como mencionado, o interior do personagem, que se encontra em agonia, em um estado de tormento interior que só uma mistura de sensações, de coisas, de tempos e espaços, cheiros, sons, vozes, silêncios, ao mesmo tempo, é capaz de revelar:

> Não fosse essa brancura enluarada, fria, neutra, espectral e suspensa __ o manso ressonar que a aragem da noite trazia, a poeira prateada dos ecos, o ciciar cintilante: ele miúdo e desprotegido na sua delicadeza e fragilidade (ele se sentia já morto, quem sabe na verdade não estou morto, se perguntava), aquele mundo coagulado e redondo como as surdas e grossas ondas de um sino-mestre, aquele mundo de silente e imperiosa beleza, envolto num halo de mistério, na sombria luminosidade, no distanciamento em que se achava perdido, a noite que procurava apagar dentro dele as arestas mais acentuadas da sua angústia, da sua dor, da sua agonia (DOURADO, 1981, p.17).

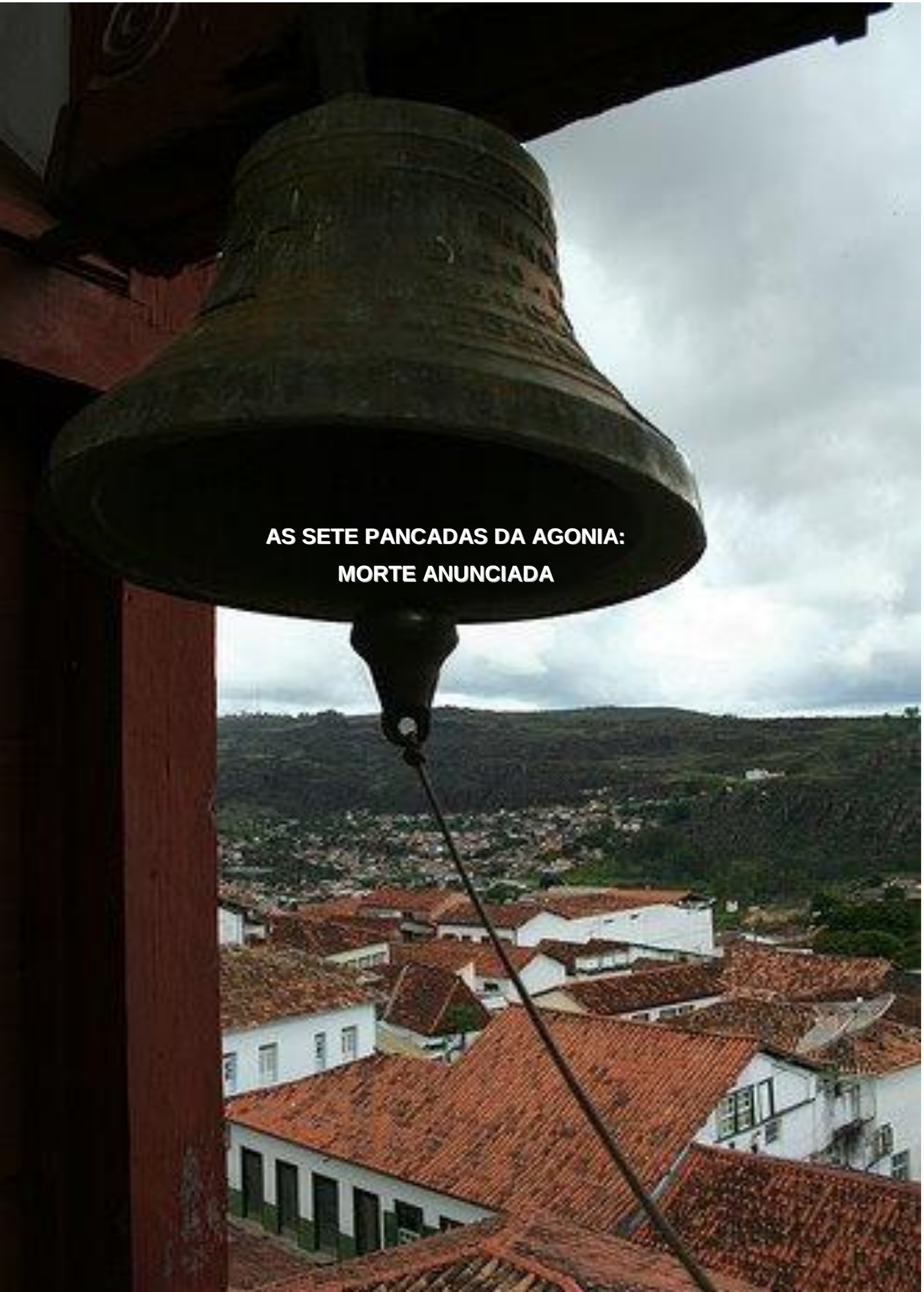
A sinestesia também aparece em outras passagens da narrativa com a função de revelar o interior dos personagens e, entre essas passagens, o velório de João Diogo Galvão é marcante. Nessa ocasião, é Gaspar quem se atordoa com a mistura de sensações, enquanto olha para o pai morto no caixão e procura se desviar dessa imagem com as recordações da irmã Leonor, também morta. Enquanto o cheiro do pai, misturado ao cheiro de velas e flores e a visão da mancha de sangue que crescia na casaca da vestimenta do morto deixam Gaspar tonto, suando frio; a lembrança da irmã, também no caixão, lhe trazia paz:

> Na angústia o cheiro se tornava nauseabundo, intolerável. Tinha de vencer a angústia de vez. Já, agora. Fechou os olhos, se apalpou. Ele existia, suspirou aliviado; o cheiro passava.
>
> Curioso é que achava aquele cheiro bom. Na hora, antes, hoje não. Na hora, quando há vinte anos, Leonor. Ela linda e fria, branca, vaporosa. Toda branca, o caixão de seda, as rendas, a grinalda de flores na cabeça. A cabeleira preta, tão preta como a dele, como a da mãe. Eram muito parecidos. Nove anos, ele sete. Não podia se afastar de Leonor, iam levá-la para sempre. Nunca mais Leonor, nunca mais os dois juntos no azul da tarde. A mesma cor de cera e marfim. Nela mais de marfim. Um marfim novo, azulado, liso e duro. Quando passou a mão pela testa de Leonor. Pensou que não ia aguentar, que nem agora com o cheiro (DOURADO, 1981, p.134-5).

Retornando ao desfecho de Januário, ele, ao tomar posse de sua decisão, não se sentia mais cansado e triste, sentia uma ternura imensa, uma “luz de alegria”,

todo o ambiente à sua volta se modifica espelhando seu interior. As brumas da noite cedem lugar a um “campo de luz”. Ele sente a presença de Deus. Sente-se assim porque sabe que o fim de sua agonia está próximo “(E Tirésias sorria vitorioso detrás da sua cegueira)” (DOURADO, 1981, p.218). Januário entra na cidade sob o olhar perplexo dos soldados, corre fingindo uma fuga, porque queria antecipar sua morte, e é alvejado por vários tiros dos soldados. Os soldados se aproximam do corpo, e um deles pergunta se deveria avisar que o “homem” estava morto. O alferes responde que não, que eles deviam levar o corpo para ser visto, pois fazia tempo que Januário estava morto, mesmo antes de eles atirarem.

Januário, ao se entregar à morte, reafirma seu destino como imutável e reafirma também seu lugar nessa sociedade opressora, cujo poder ele legitima ao voltar. Sua volta se justifica também pelas outras relações de poder que sofre: do pai, que não o reconhecia como filho, de Malvina, de quem ele se sentia “escravo” nessa relação amorosa. É possível entender sua “entrega” porque sua agonia era demasiado dolorosa para se suportar. O som angustiante dos sinos que anunciavam a morte de alguém culmina no silêncio eterno da morte, cujo “[...] silêncio é a fala de Deus” (DOURADO, 1981, p.218). Este é o destino de todos os personagens: “Destinos mal traçados em bem tramadas linhas. No coro dos sinos acompanhando a agonia de cada um, anunciando a morte de todos, *a alegria* (...) *foi apenas o cruzamento dos caminhos*” (SENRA, 1991, p.66. Grifos da autora).



AS SETE PANCADAS DA AGONIA: MORTE ANUNCIADA

3 AS SETE PANCADAS DA AGONIA: MORTE ANUNCIADA

Mas as coisas não se acomodam ao desejo da gente [...] o mundo é muito desigual nos seus caminhos, o risco não é a gente que traça.

Autran Dourado

Em *Os Sinos da Agonia,* outro tema merece destaque, porque, assim como o tempo, sempre foi inquietante para o homem: a morte. Morte e tempo estão relacionados de maneira intrínseca, pois, à medida que se vive, que o tempo passa, sabe-se mais próximo da morte. Se a relação do homem com o tempo é uma relação permeada pelo sentido de perdas irreparáveis, porque não se pode compreendê-lo, não se pode "agarrá-lo", não se pode pará-lo; com a morte essa relação não é menos angustiante para o homem, porque não podemos evitá-la; ela nos causa sentimentos dúbios, ao mesmo tempo, ficamos fascinados e horrorizados diante de sua presença. Esse "mistério" para o homem permite muitas interpretações e gera muitos sentidos ao ser explorado, na literatura e especialmente no romance, que se propõe a explorar os dramas humanos.

A morte pode ser considerada sob dois aspectos: falecimento, que ocorre na ordem natural das coisas, e em relação com a existência humana. O primeiro aspecto é um fato inevitável a todos os seres vivos, um fato natural; o segundo implica questionamentos que o homem se faz diante desse fato inevitável. De acordo com o último sentido, ela pode ser entendida como início de um ciclo de vida, para as doutrinas que acreditam na imortalidade da alma, como fim de um novo ciclo de vida, fim das preocupações, o descanso. Também pode ser entendida como uma possibilidade sempre presente na vida humana, não se sabendo como e nem quando ela ocorrerá, o que determina atitudes e comportamentos diante dessa possibilidade, seja ela considerada próxima ou distante.

A obra de Autran Dourado, de modo geral, sempre faz recorrência ao tema da morte, conforme afirma Maria Lúcia Lepecki:

> Pode-se dizer que todas as narrativas de Autran Dourado organizam-se em torno de um núcleo ideológico mínimo e totalizante como significação/significado: a morte. Problema fundamental com que se debatem, consciente ou inconscientemente, seus personagens,

> agentes da narrativa, a morte caracteriza-os e torna-se presença inarredável a nível de conflitos, de ambiente físico, de objetos, de animais e até de matéria. *Morte, morrer* constitui-se, pois, em situação-chave (LEPECKI, 1976, p.5, grifos da autora).

Essa morte que atormenta os personagens não aparece na obra de Autran Dourado simplesmente como o ato físico de morrer, ela aparece nas descrições, em objetos, na angústia que marca os personagens e em seu imaginário, induzindo-os a uma gradativa aceitação. A limitação da existência, a possibilidade e a proximidade da morte levam os personagens a uma melhor compreensão e avaliação da própria vida.

Em *Os Sinos da Agonia,* toda a narrativa se desenvolve em torno da morte de João Diogo Galvão. É essa morte que desencadeará a morte de todos os outros personagens, conforme já dito. É uma morte física, que provoca, em Januário, Malvina e Gaspar, uma morte interior, morte de sonhos, de desejos, que os levará, como consequência, também a uma morte física. É a memória dessa morte que não se desvincula dos que “sobrevivem”, que altera seu cotidiano, levando-os a aceitar (e a buscar) um destino já traçado, previamente anunciado pelos sinos. Há na obra uma relação intrínseca entre os sinos e as mortes, conforme se verá.

Segundo Fábio César Montanheiro (2001, p.179-80), os sinos regularam a vida dos homens desde a Idade Média, sendo assimilado pela Igreja por volta dos séculos VI, VII. Funcionando como um meio de comunicação entre a Igreja e o povo, anunciavam, com seus dobres missas, novenas, falecimentos, chegada e partida de pessoas ilustres, eventos significativos, emergências, solenidades, entre outras coisas. Seus repiques e dobres também eram usados em rituais como os cultos religiosos, permitindo àqueles que não estavam participando da cerimônia por algum impedimento que acompanhassem e participassem do ritual. A medida dos tempos, a cronologia, na Idade Média, pertencia aos poderosos, o povo não possuía o seu tempo, nem era capaz de determiná-lo, obedeciam ao tempo imposto pelos sinos, tempo marcado pelos religiosos, pelo clero:

> O clero era, principalmente, senhor dos indicadores de tempo. O tempo medieval era ritmado pelos sinos. Os toques de sinos, feitos para os padres, os monges, os ofícios, eram os únicos pontos de referência do dia. Esses toques só davam a conhecer o tempo do dia, medido de forma aproximada __ o tempo das horas canônicas, pelo qual toda a gente se regulava. A massa campesina estava de tal modo submetida a esse tempo clerical que o universitário Jean de

> Garlande deu, no princípio do século XIII, a seguinte etimologia, fantasista mas reveladora, da palavra campana (sino): [...] os sinos (digamos campas, campainhas, campanas, [...]) recebem seu nome dos camponeses, que vivem no campo e só sabem as horas por meio dos seus toques (LE GOFF, 1983, p.345).

Nas cidades históricas, mineiras, os sinos foram e permanecem adotados com essa mesma função: comunicar-se com as pessoas, restringindo seus dobres e repiques a eventos religiosos. Como na Idade Média, também havia uma codificação que a população entendia ao soarem os sinos, se era morte ou festa, os dobres se diferenciavam pelo número de vezes que se repetiam e pelo tempo decorrido entre uma pancada e outra.

Os sinos, ainda segundo Montanheiro (2001, p.184), também denotavam poder ou uma vontade de distinção. Se os sinos dobravam a finados ou repicavam comunicando que alguma figura de destaque chegava ou saía da cidade, havia uma maneira própria de soá-lo: se o sino dobrasse muito ou fosse tocado várias vezes era sinal de que o morto ou o visitante era uma pessoa ilustre. Esse aspecto foi muito utilizado no Brasil Colônia, onde a morte era marcada por uma grande mobilização ritual com toda a pompa, procissões festivas e decoração elaborada condizentes com o catolicismo, que enfatizava as manifestações exteriores da religião.

Nas Minas Gerais oitocentista de *Os Sinos da Agonia,* o sino era um elemento importante, pois na cidade de Vila Rica, onde a história se passa, havia uma comunicação por meio de seus dobres. Para entender as coisas da vida e da cidade, era necessário entender a linguagem dos sinos:

> [...] Primeiro os galos de canto engalanado, clarins e penas coloridas, agora um sino chamando para a missa. Seis horas, contou. O sino pequeno do Carmo, as batidas finas e curtas, secas, ligeiras. Missa de vigário, não de padre qualquer. Pelas três pancadas finais mais espaçadas, depois das pancadinhas de costume. Conhecia a fala dos sinos, os dobres e pancadas, os repiques. O que diziam as garridas, os meões, os sinos-mestres. Desde menino, os sinos. [...] Sino pra tudo, pra toda hora. [...] Vindovino ensinava. Carece de entender a fala dos sinos, pra saber as coisas da vida. [...] A aprendida lição de Vindovino. Os sinos, sempre, antes, agora (DOURADO, 1981, p.207).

O objeto que dá nome ao romance possui simbologia marcante: além de marcar o presente narrativo, promove a Convergência de tempos na memória dos

personagens, ao trazer para o presente narrativo da história, pelo som de suas badaladas, o passado e os anseios para o futuro. Os sinos também anunciam a agonia e a morte dos personagens, lembrando-os da inexorabilidade do destino, já anunciada pela remissão a Tirésias.

De acordo com Chevalier e Gheerbrant (1996, p.835), o sino estabelece uma comunicação entre o céu e a terra. Em *Os Sinos da Agonia,* essa comunicação parece não se estabelecer efetivamente, pois somente os deuses conhecem o destino que cabe a cada personagem. Esse destino é marcado pela tragicidade, por uma força sobrenatural e poderosa, contra a qual é inútil lutar, tentar entender, sua fatalidade impiedosa apenas se faz cumprir. O sino é o elemento que marca a fatalidade, que lembra aos personagens que suas lutas contra o destino são vãs. É ele o elemento que deveria estabelecer a relação entre o céu, o sagrado (o amor sentido por Malvina e Gaspar) e a terra, o humano (o desejo carnal que sentem um pelo outro), mas, ao invés de um possível equilíbrio, ele instaura o conflito no interior dos personagens, lembrando-os de que qualquer escolha que façam, qualquer decisão que tomem, chegarão sempre ao mesmo fim: à morte, porque aspiraram ao amor, mas procuraram chegar a ele por caminhos contrários.

3.1 JANUÁRIO: DUPLA MORTE

Januário é o primeiro a sentir a inquietação provocada pela presença da morte em sua memória. Depois de assassinar João Diogo Galvão, tem sua morte civil decretada em efígie e, a partir desse instante, é atormentado por outra morte, a sua. Ele sabe que ela está próxima, é só uma questão de tempo, até que alguém o veja ou o denuncie à polícia. Ao matar João Diogo, era a si mesmo que matara. A fuga para os sertões o leva a um espaço aberto, possivelmente livre, mas ele está preso às lembranças do assassinato, à consciência de sua morte, não pode projetar sua vida rumo ao futuro, pois está preso ao passado, à memória, ao destino visto e anunciado a partir das referências a Tirésias; portanto, o destino é imutável, trágico.

A primeira morte de Januário é em efígie. Envolvido na trama de Malvina, é considerado um criminoso político, sua morte era necessária para mostrar o poder de El-Rei. A obra *Os Sinos da Agonia* reproduz o ritual da morte em efígie, que era comum no Brasil colônia, acreditando que “se se destrói a imagem de uma pessoa, se destrói essa pessoa” (DOURADO, 1976, p.138). A festa que era preparada para

essa ocasião se parece muito com a do Triunfo Eucarístico, com a Procissão do Enterro e com *Corpus Christi*, para Januário, que recompõe a cerimônia em sua imaginação, juntando à cena descrita por Isidoro o que sabia sobre sacrifícios, enforcamentos. Era a festa preparada para consagrar a estabilidade, a hierarquia política dominante na época e que associava, nas Minas colonial, os poderes político e religioso, como se fossem inseparáveis.

A cerimônia da execução é descrita, portanto, como uma festa, a cidade é ornamentada, soldados vestem uniformes de gala, na praça, é montado um palco para o espetáculo fúnebre do enforcamento, os cidadãos se dividem pelas ruas tentando acompanhar o cortejo. Há um ritual e o enforcamento do boneco de palha só é efetivado depois do discurso do padre e do discurso do Capitão-General, que é lido por um alferes, legitimando, assim, o poder colonial. Januário sente e vê a execução, embora não estivesse presente com seu corpo físico:

> [...] o padre, com a voz cavernosa das endoenças, feito celebrando o ofício de trevas, começou a recitar o credo. A fala em cantochão, a voz no mesmo ritmo, os mesmos crescendos e desmaios do fraseado, as mesmas paradas e silêncios a que estava tão acostumado. Era como se esperasse resposta do padecente.
>
> Terminada a melopéia, a última nota ainda ecoou feito uma pedra na paradeza escura de um poço. O silêncio que se seguiu era entretecido do brilho faiscante de abelhas zunindo no ar.
>
> A um golpe de espada para o alto, do coronel-comandante, de cima da estátua do seu cavalo, os dois renques de tambores refolhados de fitas tremulantes e multicores, postados defronte do pelotão que cercava a forca, começaram a rufar poderosos, em frenéticas, rolantes, contínuas, ensurdecedoras, soturnas e infindáveis batidas.
>
> [...] Com toda essa matéria sonhada ou vivida, Januário rememorava o que os olhos não viram, o coração não sentiu. Tudo aquilo que o preto procurava, impotente e parco de palavras, lhe comunicar. Como se pintasse o painel da sua própria morte: e na verdade o era, sentia. Sentindo antecipadamente no pescoço o golpe, o peso do carrasco que lhe saltou nas costas (DOURADO, 1981, p.34-5).

Januário sabe da força dessa cerimônia, ela deveria servir de exemplo, demonstrar o poder conferido ao representante de El-Rei, ameaçado com a suspeita de um motim. Envolvido nessa trama política armada para ele, Januário sabe que não há como fugir:

> E ficou sabendo de tudo. Tinha sido preso inicialmente por crime comum, foi o que lhe disseram. Por isso estava na prisão da Câmara. Mas a coisa se complicara, indícios foram se juntando a indícios, transformados em certezas que seriam facilmente confirmadas através de torturas e acareações. O potentado João Diogo Galvão era importante demais para o Capitão-General, para el-Rei. [...] Ele próprio começava a acreditar que era réu do crime que agora lhe imputavam (DOURADO, 1981, p.47).

Sabendo ser impossível convencer as autoridades e a população da cidade de que seu crime era outro, e sentindo-se morto, Januário retorna um ano depois para entregar o corpo, para sua segunda e verdadeira morte, aceitando sua morte definitiva: “Eu voltei pra aceitar tudo [...] voltei porque quero escolher a minha hora. Quem vai decidir a minha vez sou eu, não eles. Eu vou ter o comando de minha morte” (DOURADO, 1981, p.22). Essa aparente “liberdade de escolha” de Januário não se traduz em liberdade, ele apenas se encaminha para cumprir aquilo que estava determinado, a marca do destino inexorável. A angústia sentida por ele aumenta com as lembranças, com a certeza da traição de Malvina, enquanto os sinos antecipam sua agonia:

> A voz pesada e grossa do pai, cavernosa, arrancada das entranhas. Aquilo que ele disse sem nenhuma reserva, pudor ou vergonha, chamando-o de meu filho, ainda doía bulindo dentro dele, como ondas, ecos redondos de volta das serras e quebradas, redobrando, de um sino-mestre tocado a uma distância infinita. Dentro dele na memória, agora ainda, sempre.
>
> Os sinos-mestres dobrando soturnos, secundados pelos meões retomando a onda sonora no meio do caminho, os sinos pequenos repenicando alegres, castrados, femininos, nas manhãs ensolaradas, diáfanas, estridentes. Não agora de noite, antes: nos dias claros que a memória guardava. Não agora que as batidas ritmadas, o tambor dos sapos e o retinir dos grilos enchiam os seus ouvidos. Muito antes, quando esticava os ouvidos, alargava-os, buscando adivinhar, reconhecer, ouvir o que aqueles sinos diziam. Se morte ou saimento, e pelo número das batidas e dobres, que ele ia contando, podia saber se era irmão potentado ou pingante, homem, mulher ou menino; se missa de vigário ou bispo; se a agonia de alguém carecendo de reza e perdão para encontrar a morte final. A gente deve de rezar, meu filho, dizia mãe Andreza. Foi o que me ensinaram. Porque pode e deve de chegar a nossa vez. Isso de dia; há muitos anos (DOURADO, 1981, p.15).

Os sinos abrem e fecham o romance. O trecho mencionado se refere à noite anterior à morte de Januário, quando recordações de sua infância, de sua prisão se fundem em sua memória. Revela também a simbologia dos sinos para as cidades mineiras oitocentistas, quando os sinos eram responsáveis pela comunicação com os habitantes das cidades, informando, por meio das batidas, o que acontecia. A presença iminente da morte faz Januário lembrar-se de coisas esquecidas, reavaliar coisas do passado:

> Mesmo perto da morte, sonhava. Perto da morte é que a gente sonha mais, as coisas antigas voltam, diziam. A gente se lembra mesmo de coisas de que nunca se lembrou. Coisas enterradas num horror de tempo (DOURADO, 1981, p.206).

Em sua consciência, assim como o dia, as coisas vão ficando mais claras, à medida que ouve os sons do sino badalando ao longe e não consegue reconhecer o que dizem: “[...] longas pancadas sombrias e espaçadas. As pancadas já no fim, há muito estavam tocando, só agora reparou. Não podia saber o que anunciavam, apenas pressentia, pela tristeza redonda das badaladas” (DOURADO, 1981, p.218). Isidoro conhecia bem o significado dos dobres, é ele quem os traduz para Januário: “São as sete pancadas compridas, muito espaçadas, como de costume. [...] eles estão tocando é mesmo a agonia. [...] A minha agonia, pensou Januário numa estremeção” (DOURADO, 1981, p.218). Naquele instante, cumpria-se seu destino, a impiedosa fatalidade imposta pelos deuses:

> [...] era para aquela cidade que ele se voltava sempre. Como um destino de que ele não podia se afastar, de uma sina de que ele não podia fugir. Como a traça que um Deus desocupado e terrível lhe tivesse marcado, desde muito antes dele existir, antes mesmo do tempo, desde toda a eternidade, para desafiá-lo e à sua raiva impotente (como fizera a muitos outros, desde remota antiguidade) a romperem o seu círculo mágico (impossível, inútil tentar), e por detrás de um sorriso de pedra, estático e terrível, sem nenhuma significação aparente, propositadamente aberto a toda sorte de decifrações e escondidas suspeitas, dissesse eis tudo o que tracei para este ser nojento mas a que no entanto amaria se ele se prostrasse a meus pés (sacrifício que de nada me adiantaria nem a ele) com seus incensos, carneiros e oferendas de sangue (DOURADO, 1981, p.44).

3.2 MALVINA: A BUSCA DA MORTE

A morte para Malvina é a solução de seus problemas. Sua vida e a não realização de seus desejos estão relacionados a três mortes: a morte de João Diogo Galvão, seu marido, para quem ela planeja e trama a morte, acreditando na correspondência amorosa de Gaspar; a morte de Ana Jacinta, mãe de Gaspar, que o impede de livrar-se do culto aos mortos e render-se ao amor de Malvina e a sua própria morte, por ela buscada e desejada.

A morte de João Diogo começa a figurar nos planos de Malvina quando ela não consegue encontrar uma solução para aproximar-se de Gaspar. Ela sabe que o enteado não se renderia ao amor enquanto o pai fosse vivo, e é Inácia, sua mucama, quem lhe declara aquilo que ela não tinha coragem de confessar a si mesma: “No concílio dos deuses ele estava condenado. João Diogo devia morrer” (DOURADO, 1981, p.123). Para isso, Malvina deveria procurar um homem que por ela fosse “capaz de matar e morrer” (DOURADO, 1981, p.124). Inácia é quem descreve o homem e sugere o que fazer, é ela a porta-voz do inconsciente de Malvina, a negra apenas traduz em palavras aquilo que Malvina pensa e deseja: “Outra semente caiu na terra amanhada, [...] dentro dela a semente já inchava e crescia, dentro dela a árvore floresceu” (DOURADO, 1981, p.124).

A mucama também possui uma correspondência nos dramas clássicos. Ela é igual à ama, que, por sua vez, representa a consciência, o desejo de romper com as interdições. Inácia é quem explica à Malvina aquilo que já estava em seu íntimo, mas ela não tinha coragem de confessar a si mesma, é a porta-voz de sua consciência e sua confidente. Inácia ajuda Malvina em seus planos, marcando os encontros com Januário e conduzindo-o até o quarto onde era esperado por Malvina, levando as cartas para Gaspar. Inácia é parte ativa na ação, mas não interfere no agir da patroa, senão quando chamada, nem emite nenhum julgamento sobre suas ações. Ela faz isso por interesse material, pois recebia “presentes” de Malvina por seus “serviços”.

A partir do instante em que Inácia “traduz” para Malvina seu real desejo, esta se transforma em outra, decidida sobre o que fazer, acreditando ter domínio sobre os acontecimentos:

> Uma nova mulher tinha nascido naquela hora, pensou ela cuidando que era outra. Se se visse de fora ou mais de dentro, teria visto que

> era mesma Malvina arteira e manhosa, dominadora e voluntariosa, de sempre. Aquela Malvina que às vezes ela se punha a ver através dos olhos do pai, a mãe e de Mariana, antes, e agora de Inácia, e a fazia dizer (na verdade a preta não ousava, não podia ainda dizer) Nhazinha tem partes com o demo. No fundo tremendo, temerosa do que dizia, apelava por um pacto à escuridão. Por fora se persignava e se maldizia. Te esconjuro, satanás! Me salve, Senhora da Conceição! Ela carecia tanto de ser feliz! Sem saber repetia o pai, a mãe.

Com base no plano elaborado, encontra em Januário a mão que serviria para sua traça e assim se faz. A morte que, para ela, representava a solução só faz aumentarem seus problemas. Gaspar não a aceita depois da morte do pai e afasta-se definitivamente dela. Ela repete os erros de sua mãe, mulher adúltera e leviana, como se fosse impossível livrar-se dessa maldição familiar, como se houvesse um círculo em sua volta, e dele não fosse possível escapar.

Um ano após a morte do marido, ano de sucessivas tentativas de aproximar-se de Gaspar, todas em vão, Malvina descobre que em vão também eram seus planos e sua vontade de controlar o destino, de mudar as coisas. Era para ela que os sinos também soavam: “A primeira vez que ouviu, manhãzinha ainda, perguntou a Inácia o que era que estavam tocando. Inácia disse: agonia. Ela, Malvina, estremeceu. Havia na voz rouca e arrastada de preto sombra e premonição” (DOURADO, 1981, p.173). Novamente, é um dos personagens secundários quem traduz a linguagem dos sinos dentro da obra; primeiro, fora Isidoro, escravo de Januário, agora, é Inácia, mucama de Malvina, depois, será Ana, noiva de Gaspar. São eles quem consegue interpretar a linguagem dos sinos para os outros personagens que parecem não compreendê-los diante da angústia, da neblina interior que sentem. A incompreensão coincide com o estado de perturbação mental dos principais personagens envolvidos na trama.

Os sinos incomodam Malvina e a fazem reviver a morte de João Diogo Galvão e os acontecimentos depois desta. Eles trazem para o presente de Malvina os acontecimentos passados e aquilo que virá, fundindo-os no momento presente:

> As pancadas vibravam dilatadamente no ar __ sem fim, feito as ondas de um lago sem margem. Malditos sinos! Como daquela vez há tantos anos, parecia. Malditos! Não se cansava de dizer, como se os sinos fossem os culpados de tudo que aconteceu. Quando os sinos só dobravam depois do acontecido. Ou não? Que nem agora, a agonia. Quem sabe antes das coisas acontecerem, não tocavam tão

> em surdina, o ouvido da gente é que não escuta, anunciando agourentos o que vinha? Aquela vez era pior. Não, via em seguida. Os sinos então dobravam a finados em todas as igrejas, a mando do Capitão-General. Tristes mas não aflitivos como agora. Por João Diogo, amigo del-Rei. Agora só numa igreja, o Carmo, ali mesmo ao lado. O efeito porém era pior, ela não tinha mais nenhuma esperança, apenas esperava (DOURADO, 1981, p.174).

É possível observar, na passagem acima, que o sino desperta em Malvina aquilo que está em sua consciência, em seu interior, em sua memória. O tempo cronológico, representado pelas badaladas do sino, transforma-se em tempo interior, indo em direção ao passado por meio da memória e em direção ao futuro, em forma de expectativa. As badaladas soam sempre da mesma maneira (sete pancadas da agonia), mas cada personagem estabelece uma relação entre elas e as marcas do tempo, de acordo com suas experiências, com suas impressões, com sua agonia.

O número sete para as pancadas da agonia é significativo. O sete é considerado um número sagrado em todas as teogonias, em todas as filosofias, desde a mais remota antiguidade. Representa a totalidade, a completude, porque é o primeiro número que contém ao mesmo tempo o espiritual e o temporal. Segundo Padilla (2000, p.128) é "[...], *la perfección; seguridad; descanso; plenitud; reintegración; síntesis y virginidad, así como el número de la Gran Madre*". Em *Os Sinos da Agonia*, as badaladas da agonia pedem oração para alguém que está morrendo, porque há uma tensão entre o espiritual e o temporal, os personagens se sentem presos aos acontecimentos e sabem que só se sentirão libertos se se entregarem à morte, que representa o descanso das tribulações terrenas, a plenitude, a reintegração ao universo. As badaladas seriam uma espécie de chamado para os personagens, lembrando-os de que são seres terrenos, não têm domínio sobre os acontecimentos, estão destinados a cumprir o quinhão que a vida lhes reserva e, somente com a morte poderão unir o terreno ao espiritual.

Malvina pressente que os sinos marcavam também a sua agonia e talvez marcassem há tempos (desde que conhecera Gaspar), mas ela não os percebera. As pancadas lembram a ela os dobres em homenagem ao marido, que era amigo de El-Rei. Na ocasião da morte do marido, Malvina ainda tinha alguma esperança, agora "apenas esperava". Ela, que era "filha do sol, da luz", se via envolta em trevas, em uma neblina de tristeza e dor, sentia a aproximação da morte. As coisas

escaparam de seu controle, os fios de sua “tecitura” haviam se rompido, só restava a ela destruir-se, pois assim também destruiria Gaspar.

Os sinos que marcam a agonia de Malvina tocavam “uma badalada grave e longa, demorava demais da conta no ar, dilatava-se” (DOURADO, 1981, p.173). São badaladas angustiantes, aflitivas, ela estava “confusa, inquieta, desesperada”, não conseguia mais suportar o som do sino: “E o sino do Carmo começou novamente a bater. A mesma pancada, a mesma toada, a mesma agonia. Malvina tapou os ouvidos e, os olhos vidrados, ela gritava não, não” (DOURADO, 1981, p.178). Sua angústia é quase insuportável.

Jean Delumeau em *História do Medo no Ocidente* (1989, p.22-6), faz uma diferenciação entre o medo e a angústia. Segundo ele, o medo individual é uma “emoção-choque” que nos faz tomar consciência de um perigo, de uma ameaça que abala nossa conservação, nosso equilíbrio, provocando temor, espanto, pavor, diante de algo conhecido. A angústia, por sua vez se refere a algo desconhecido, contra o qual não é possível lutar, por isso ela é vivida como “[...] uma espera dolorosa diante de um perigo tanto mais temível quanto menos claramente identificado: é um sentimento global de insegurança, desse modo ela é mais difícil de suportar do que o medo” (DELUMEAU, 1989, p.25). Malvina sente medo de ser rejeitada novamente por Gaspar, nesse instante em que escreve uma última carta pedindo que ele venha vê-la e sente angústia por não saber se ele virá, nem qual será sua reação ao tomar conhecimento da verdade sobre o assassinato de seu pai. Sua angústia é intensificada pelos badalos do sino porque pressente que Gaspar não virá e ela não terá outra saída a não ser vingar-se dele, condenando-se e condenando-o à morte[31].

Gaspar também é atormentado pela sensação de medo e angústia, principalmente no velório do pai, quando se sente culpado pela sua morte. Ele sente medo de que as pessoas percebam seus sentimentos por Malvina: “As regras, tinha de cumprir. Para evitar. Podiam ver. Certas coisas. Pensar” (DOURADO, 1981, p.132) e sua angústia é pensar que, com o pai morto, podia ocupar seu lugar também ao lado de Malvina, mas as lembranças da mãe não permitem que ele se entregue ao seu sentimento e ele sabe que terá uma dura luta interna entre sua vontade e sua razão: “[...] nada tinha ainda acontecido. Ou aconteceu? Não.

---

[31] O sentimento de vingança é traço marcante das tragédias clássicas.

Estranho como as coisas antes de acontecer nos assustam. Daí o medo, a angústia" (DOURADO, 1981, p.134). Januário também é atormentado por medo e angústia: medo de ser preso pela polícia e vive a constante agonia da espera por Malvina e pela suspeita de que ela não viria a seu encontro, vive com o "[...] pensamento circular, labiríntico, angustioso" (DOURADO, 1981, p.216).

Aumentando ainda mais a ansiedade e a insegurança de Malvina diante do que virá, o passado, culpado, ameaçador para sua condição presente, irrompe em suas lembranças e a vida e a morte, o passado, o presente e o futuro deixam de ter um corte nítido, fundindo-se enquanto ouve os sinos: "Tudo antes vagaroso, agora em disparada. [...] Não, não careciam se tocar sino, ela pedia" (DOURADO, 1981, p.184). Ela olha para o cravo coberto com a toalha roxa de damasco roxo. A mesma toalha que antes cobria o cravo nas tardes gostosas que passava ao lado de Gaspar, a mesma toalha que antes cobrira o corpo de João Diogo para encobrir as manchas de sangue:

> O corpo coberto da cabeça aos pés por uma toalha de damasco roxo. Mesmo assim dava parra ver a umidade das manchas. A cor não aparecia, absorvida pelo lavrado do tecido, as variações de tonalidade. Quando viram umas manchas de sangue ou líquido começarem a brotar na véstia. Tinham sido muitos os golpes, as manchas principiaram pequenas, aqui e ali, botõezinhos de rosa que iam se ligando, para se transformarem em horríveis manchas de sangue escuro e pisado, o sangue roxo dos carnegões. Por isso escolheram o damasco roxo (DOURADO, 1981, p.129).

Maurice Halbwachs (2006), em *A Memória Coletiva,* no capítulo intitulado "A Memória Coletiva e o Espaço", postula sobre a importância e a influência dos espaços em que vivemos. Segundo ele (p.157-8), os objetos materiais que nos rodeiam nos oferecem uma imagem de "permanência e estabilidade", porque estão silenciosos e alheios às mudanças em nossas vidas. Esses objetos exteriores fazem parte de nosso "eu", porque neles há nossa marca e a marca das pessoas que convivem conosco. Eles carregam em si costumes e distinções sociais. Ainda, segundo o autor:

> [...] as formas dos objetos que nos rodeiam têm este significado. Não estávamos errados ao dizer que eles estão em volta de nós, como uma sociedade muda e imóvel. Eles não falam, mas nós os compreendemos, porque têm um sentido que familiarmente deciframos. São imóveis somente na aparência, pois as preferências

> e hábitos sociais se transformam e, quando nos cansamos de um móvel ou de um quarto, é como se os próprios objetos envelhecessem (2006, p.158).

Levando-se em conta a influência dos objetos que nos rodeiam em nosso estado de espírito, como mostra Halbwachs (2006), é compreensível a angústia de Malvina ao ver a toalha de damasco roxo. Antes associada às agradáveis tardes ao lado de Gaspar, agora associada à morte do marido e à recusa do enteado, na toalha concentram-se lembranças contraditórias. Em sua memória, junto com a toalha, João Diogo voltava para acusá-la: "Como se tudo voltando atrás, João Diogo estava ali presente. Ela sozinha, o caixão de João Diogo. Os mortos deixam presença nas coisas, ele estava ali" (DOURADO, 1981, p.182).

Como podemos observar ao longo do texto, a toalha é um elemento-chave, que, para Gaspar, assim como para Malvina, figura o passado e o presente, a alegria a tristeza, a vida e a morte.

A visão da toalha traz de volta a cena do crime, porque os espaços fazem com que as lembranças se fixem ou que reapareçam: "O espaço é uma realidade que dura, nossas impressões se sucedem umas às outras, nada permanece em nosso espírito e não compreenderíamos que seja possível retomar o passado se ele não estivesse conservado no ambiente material que nos circunda" (HALBWACHS, 2006, p.170). Desse modo, a casa, o espaço de Malvina, tão caprichosamente decorado e escolhido por ela, ao invés de dar uma sensação de acolhimento, segurança, dá a ela uma sensação de prisão, hostilidade, porque agora já não é mais possível desvencilhar-se do passado, da memória.

A toalha de damasco roxa possui uma significação simbólica dentro da obra, pois traz lembranças à Malvina. Assim como a "madeleine"[32] desencadeia uma série de lembranças em Marcel Proust, a toalha e sua cor não permitem que ela se esqueça de que ela era a verdadeira assassina do marido:

> As minhas mãos ficaram manchadas de sangue? De nada valeu a outra mão, de nada o damasco. As manchas sempre apareciam, vinham à tona, via ainda agora, viu. As mãos manchadas de

[32] A "Madeleine" é um dos episódios principais da obra *Em Busca do Tempo Perdido* de Marcel Proust. É uma cena clássica da história da literatura: o narrador, ao mergulhar um bolinho tradicionalmente conhecido como "madeleine" em uma xícara de chá, recupera o sabor da mesma iguaria tomada nas manhãs dominicais de sua infância. O bolinho faz o narrador resgatar a cidade de Combray e com ela o seu tempo de menino, que agora sobrevive apenas em suas lembranças.

> Januário, as suas próprias mãos. [...] O pecado não tinha mais paradeiro, merecia punição (DOURADO, 1981, p.182).

Gaspar, que induz Malvina a atitudes trágicas, também é constantemente perseguido pela lembrança de uma toalha, um pedido da mãe, antes da morte dela: “De linho, do melhor linho. A última vez, na despedida. Meu filho uma toalha de linho do melhor galego” (DOURADO, 1981, p.156). Essas lembranças são retomadas quando Gaspar chega à casa do pai e pela primeira vez vê a decoração feita por Malvina. Ele se lembra de Leonor, cuja brancura se destacava e da mãe morta, pálida, enquanto olha a toalha de damasco que cobria o cravo. As cores das toalhas contrastam presente e passado com similitude. O que parecia ser um anúncio do drama que viveria Gaspar, dividido entre o culto às suas mortas queridas (brancas, puras, castas, a morte da mãe e da irmã)[33] e o desejo proibido pela madrasta (o roxo, a paixão, o desejo, o sangue do pai morto).

Levando-se em conta que a toalha é algo que foi tecido, ela também pode ser associada aos planos de Malvina. Fio a fio, a paciente tecedeira arquitetava seus planos, todos desmoronados com a recusa de Gaspar. Assim como as Parcas, ela achava que podia tecer e cortar quando bem entendesse o fio do destino dos outros personagens e, de certa forma, ela o faz, mas nem tudo sai como planejado, pois seu “[...] pensamento era impotente diante da frieza, da fatalidade das coisas” (DOURADO, 1981, p.183). A toalha de damasco, enquanto algo que se tece, pode relacionar-se à narrativa, à construção do romance, que se tece com os fios das vidas dos personagens, que se cruzam, entrelaçam, fazem o enredo.

Malvina acreditava ser capaz de tecer os fios de sua vida: “Sempre agiu pelo faro e pela premonição, por aquela certeza dos que se acreditam escolhidos pelos deuses, e que nada lhe acontecia sem que ela quisesse [...]” (DOURADO, 1981, p.187). Ao perceber a inutilidade de toda aquela trama, ela toma sua decisão, acreditando que ainda é capaz de decidir algo, dessa vez, sua sentença de morte e a de Gaspar, ao escrever a carta-confissão-condenação para o Capitão-General:

> Abriu o tinteiro, pegou a pena, via se estava bem limpa e aparada. Tudo vagarosamente medido, nenhuma vacilação. Dura e precisa, tinha tempo. Só ela mesma podia saber se na sua carne, debaixo da pele, na mão sobre o papel em branco, havia algum tremor. Mas não cuidava disso, parecia nem ver. Os olhos sem pestanejar, antevia

---

[33] Referência às imagens que se transformam em petrificações na mente de Gaspar.

> meticulosa o galeio, o talho bordado da primeira letra no ar. Tão meticulosa e precisa como um relojoeiro ajusta e ajeita os pesos e as rodas do engenho no vidro da sua banca; os dentes da Catarina, as paletas do volante, a ponte e a âncora. O relojoeiro ajeita, adianta ou atrasa a roda do tempo, senhor das horas (DOURADO, 1981, p.189).

3.3 GASPAR: A ACEITAÇÃO DA MORTE

Gaspar é o personagem mais atormentado pela presença da morte, pois a sua casa, a sua família, é marcada pela morte. A casa de seu pai, João Diogo Galvão, parece ser o espaço onde o trágico se instala. É nessa casa que morreu sua mãe e sua irmã, cujas mortes estão sempre presentes em suas lembranças. Também é nessa casa que Malvina faz suas maquinações, onde o amor oculto entre a madrasta e o enteado é nutrido pelas paixões reprimidas, em que as interdições são imperiosas e, finalmente, onde acontece a morte de João Diogo e de Malvina. Diante de tantos acontecimentos trágicos, Gaspar é quem mais se sentirá atraído pela morte. Como não pudera velar a mãe porque estava estudando em Coimbra, e não chegara a tempo para o velório, é como se Gaspar não tivesse vivido completamente o ritual funerário, por isso não consegue esquecer, “enterrar” a mãe em suas lembranças:

> Nunca mais tinha ido a um enterro mas sabia como era. Então não se lembrava? Aquele culto soturno e espalhafatoso dos mortos. Ele também cultuava os mortos mas à sua maneira, recolhida e delicada, só dele. Os mortos, as suas duas mortes. Uma só, a outra ele não viu. Lamentava inutilmente. Sozinho no reino, tinha chorado. Queria guardar a imagem pura e bela da mãe para sempre. Como ficou com a da irmã, parada no tempo, imutável. Só dele, para sempre. Porque a mãe viva, ele no reino, a distância dissolvia os traços, era difícil recuperá-la. A morte fixava os traços, congelava-os em cera (DOURADO, 1981, p.133).

No velório do pai, Gaspar é obrigado a ocupar o lugar de herdeiro e tomar as decisões, situação penosa e desgastante para ele. Quem lavara e arrumara o corpo do pai fora um “preto barbeiro”. Queriam que Gaspar visse o corpo nu do pai, as punhaladas, “[...] era uma espécie de cerimônia, ele devia presenciar” (DOURADO, 1981, p130), mas Gaspar sente nojo ao imaginar o pai nu e só decide ver o corpo quando ele já estava vestido. Ao vê-lo, Gaspar se assusta, além de uma casaca de veludo verde, com que estava vestido (ao contrário das vestes negras usadas na

época), havia maquiagem no rosto de João Diogo, como ele gostava de usar em vida, mas isso o deixava com uma “brancura medonha”. Gaspar preferia “a palidez de cera, o marfim da pele” (DOURADO, 1981, p.131), por isso ordena, assumindo o lugar do pai:

> [...] limpe tudo, estou mandando! Quem manda agora sou eu, disse espantado, de repente tinha assumido o lugar do pai. Tinha assumido o lugar do pai não era de agora. [...] Medonha a cara do pai, máscara de comédia. A pomada branca, o carmim nos beiços murchos. Em vida já enojava, quanto mais depois de morto. A cara deve ser a dele mesmo, disse comandando agora o final da pantomima macabra. Como era, disse. Como devia ser, corrigiu. Como era antes da mãe morrer; sentiu uma dor funda no peito. Antes de. Não continuou, não ia enveredar agora por um caminho perigoso (DOURADO, 1981, p.131).

João José Reis em *O Cotidiano da Morte no Brasil Oitocentista* (1997, p.114-5) e em *A morte é uma festa* (1991) faz um traçado dos ritos funerários no Brasil, no século XVIII, mostrando como eram realizados, os principais costumes da época, como lidavam com o morto, desde a agonia até o enterro, passando pelo testamento, pelas carpideiras, entre outras coisas. Segundo ele (1997, p.114-5), (1991, p.127-132), só quando o morto estava adequadamente vestido é que estava preparado para o velório e era levado para a sala de sua própria casa, que devia estar decorada com panos fúnebres. Essa decoração, chamada de “armação da casa”, era muitas vezes luxuosa, feita com tecidos finos, bordados com fios de ouro e prata. Dependendo do cabedal da família, usavam-se castiçais de prata ou de madeira para iluminar o cadáver, que era colocado sobre uma espécie de estrado alto, a essa, elemento que era mais comum nas igrejas. A posição correta do cadáver no espaço do velório era simbólica: sempre com os pés voltados para a rua, mesmo quando o féretro era carregado conservava-se a posição.

Em *Os Sinos da Agonia* esse ritual funerário é seguido de acordo com as convenções da época. Depois de lavado e vestido, João Diogo é levado para a sala de sua casa, que já estava “armada”. Como era um homem de muitos cabedais, nota-se que havia na sala e no ritual funerário toda a pompa que João Diogo tinha direito: “Só mais tarde apareceu na sala, depois da essa armada, os tocheiros acesos. Os tocheiros crepitavam feito tivessem jogado sal nas chamas (DOURADO, 1981, p.131).

Ainda segundo Reis (1991, p.154), havia outro elemento que revelava a importância do morto no ritual funerário: os dobres dos sinos. Eles eram um símbolo da morte e tinham a função de lembrar as pessoas de que a morte era uma "mudança temporal irreversível", portanto, era necessário afastar-se e abster-se do pecado. De acordo com o autor:

> [...] a Igreja receitava parcimônia no uso dos sinos, para que de recurso didático não virasse sinal de pompa e vaidade. Deviam ser feitos apenas três sinais breves para o defunto homem, dois para mulher e um para crianças entre sete e catorze anos, que seriam tocados em três ocasiões: logo após a morte, na saída do cortejo fúnebre e na cerimônia de sepultamento. Os sinos dobrariam apenas na igreja freqüentada em vida pelo morto, ou onde fosse sepultado (REIS, 1991, p.154).

Embora a Igreja tentasse controlar os dobres dos sinos, é possível perceber que ela não conseguia e que estava sujeita às pressões políticas da época. João Diogo tinha direito aos dobres especiais do sino, pois era mesário e protetor da irmandade.

As irmandades eram associações corporativas que estabeleciam deveres a seus associados, como pagamento de anuidades, participação nas cerimônias civis e religiosas da irmandade, e estabeleciam direitos, como enterro decente para si e membros da família, assistência médica e jurídica, entre outros. Essa tradição vem desde a divulgação do Cristianismo na Europa. Na Espanha, por exemplo, existem as "confrarias", que são parecidas com a tradição religiosa do Brasil, as irmandades.

A mando do Capitão-General, amigo de João Diogo, todas as igrejas deviam dobrar a finados, o dia inteiro, o que era considerado uma grande honra para o morto. Gaspar não se importa com os sinos, pois "Morto, de nada adiantavam os dobres e as pompas" (DOURADO, 1981, p.132), ele não gostava mesmo era quando tocavam a agonia, pois as batidas espichadas, intervaladas, às vezes o dia inteiro, dava nos nervos: "Ainda bem que o pai não teve agonia. Ele na agonia ia ser horrível. Ela." (DOURADO, 1981, p.132). Malvina era a sua agonia, agonia que ele sabe que só cessará com a morte.

Gaspar se mantém ao lado do caixão do pai durante todo o ritual funerário, como era costume. Esse aspecto reforça a decisão dele de afastar-se da madrasta e assumir o lugar do pai. Com a presença de Malvina na sala, seus temores aumentam e ele começa a ouvir novamente os sinos, que "[...] dobravam dentro da

sala, o corpo vibrava __ um enorme diapasão, as ondas ensurdecedoras, sem fim" (DOURADO, p.150).

Um ano após a morte do pai, Gaspar ouve novamente os sinos e tem a mesma sensação de que era dentro dele que soavam: "O sino batia longe, tão longe que se cuidava ainda mergulhado no tempo do sonho e da memória; lúcido, estranhamente feliz." (DOURADO, 1981, p.193). Novamente, dentro da obra, é um personagem secundário quem traduz a linguagem dos sinos, desta vez é Ana quem diz a ele que os sinos que ouviam eram os sinos da agonia. Gaspar, pressentindo que marcavam sua própria agonia, conversa com a noiva sobre os sinos e a morte:

> É triste o toque de agonia, disse ela quando terminou de rezar. Sim, é triste, mas é belo demais, Ana. Você acha, perguntou ela. você gosta da morte? Eu sinto tanta pena de quem carece de morrer e não morre, de quem pede pelo sino da irmandade clemência e oração. Dizem que é algum pecado feio que segura a gente de morrer. A alma tem medo de se entregar à mão de Deus. Acho que não, Ana, disse ele. Por pior que tivesse sido o meu pecado, esses toques seriam a minha libertação, eu morreria feliz (DOURADO, 1981, p.204).

Nesse instante ele não sabe ainda da acusação da madrasta, somente quando chega em sua casa e encontra Inácia esperando por ele para lhe dar um recado de Malvina é que suas previsões se confirmam, ele havia sido acusado de cúmplice da madrasta no assassinato do pai. Sua hora havia chegado: "Inútil se defender. Mesmo na hora da morte não a acusaria. Pela honra do pai, pela sua própria vontade de morrer" (DOURADO, 1981, p.205). A morte anunciada pelos sinos mais uma vez revela a tragicidade presente na obra, o destino se cumpre, mesmo quando parece que se tem livre escolha sobre ele.

Os sinos na obra é o elemento que une os três tempos vividos pelos personagens, pois à medida que ouvem seu som, um fluxo de imagens vem à sua consciência, lembrando-os de atitudes passadas que influenciam diretamente em seu presente, rememorando-os de sua condição, agonizantes, impelidos para a morte, que eles acreditam dominar, creem que possuem escolha sobre esse acontecimento, mas apenas cumprem aquilo que estava determinado, que a presença de Tirésias anunciava.

Os sinos e seu badalar constante é uma espécie de elemento espreitador, sempre à espera que seu anúncio da agonia se cumpra, que a morte, a decadência,

ocupe seu espaço e que o desfecho trágico, já definido no percurso narrativo, se efetive.

Os sinos perpassam as três narrativas, fazem o entrecruzamento de vozes dos narradores. A organização do texto, de maneira não linear, se justifica pelas incursões na memória, ativadas pelos badalos do sino e, como a recordação é volúvel, está sujeita às sinuosidades do lembrar, do esquecer e da própria percepção dos fatos, a narrativa se revela ao leitor de maneira multifacetada, diluindo as fronteiras do tempo. Nesse ato, os dobres dos sinos revelam um conglomerado de ações ao leitor de maneira simultânea, fundindo os tempos, consequentemente os personagens, que só adquirem identidade e se descobrem nas relações com os outros, o que resulta na Convergência:

> A convergência é quietude porque em seu ápice os diferentes movimentos ao se fundirem se anulam; ao mesmo tempo, do alto desse cimo de imobilidade, percebemos o universo como uma assembléia de mundos em rotação. [...] Na ponta da convergência o jogo das semelhanças e das diferenças se anula para que resplandeça, sozinha, a identidade. Ilusão da imobilidade, miragem do Um: a identidade está vazia, é uma cristalização e em suas entranhas transparentes recomeça o movimento da analogia. [...] Analogia: transparência universal: nisto ver aquilo (PAZ, 1988, p.144-5).

O enredo de *Os Sinos da Agonia* remonta a uma estrutura em movimento, pois os acontecimentos se repetem, as visões são múltiplas, acontecimentos próximos do desfecho são relatados no início da história, são “mundos em rotação”, em que um personagem só adquire sentido em relação aos outros, são interdependentes e complementares: Januário só se aproxima de Malvina porque ela precisa de uma “mão” para executar o crime por ela premeditado, Gaspar só conhece Malvina porque ela é a esposa do pai, e Malvina só se envolve com João Diogo porque ele era rico e poderia lhe dar a vida que desejava, conforme afirma o próprio Autran Dourado:

> Embora tão solitários, os meus personagens não existem sozinhos. Se ligam uns aos outros sem perceberem, subterraneamente. Mesmo sem se falarem, sem se verem, sem mesmo se conhecerem, se intercomunicam. Inconscientemente, magicamente __ vamos dizer, formando um conjunto, a unidade vertical e subliminar do livro (DOURADO, 1976, p.79).

A narrativa se dá como o badalo do sino, como o pêndulo de um relógio fatídico, que tem uma hora certa para parar, como os relógios de *Ópera dos Mortos*, que são parados a cada morte de um dos membros da família. Sabendo dessa fatalidade, vivem morrendo aos poucos, por isso o badalar constante dos sinos, marcando os últimos instantes de vida e a aproximação da morte. A morte é o ponto para onde convergem as histórias, as lembranças, as percepções, é onde as diferenças se anulam, são todos iguais na dor, na agonia, no fim: "O tempo não existia senão um pouquinho? Não, o tempo corria, voraz. Sorvedouro das horas, da vida" (DOURADO, 1981, p.184).

A vida humana, de certa forma, não se define biologicamente, permanecemos vivos enquanto permanece em nós a esperança de ser feliz. Extinta essa possibilidade, o corpo se transforma em um abrigo para um ser que já não vive mais, apenas existe. É desse modo que "existem" os personagens de *Os Sinos da Agonia*, cientes de sua morte, são lembrados durante toda a obra pelos badalos do sino de que o tempo está no fim. O sino os observa e do seu alto, próximo às coisas divinas, sagradas, fala ao homem com sua linguagem musical que é vã a esperança da eternidade no mundo material, que ao homem só é dado conformar-se com essa realidade, pois como "plumas ao vento", todos são encaminhados para a mesma direção, para o nada:

> [...] (E Tirésias reafirmava, revia e antevia a impossibilidade de mudar o passado, como se dissesse o passado é tão imutável quanto o futuro, só que o futuro é encoberto, somente os cegos, mergulhados no tempo sombrio, podendo ver as pedras de um jogo inconseqüente e absurdo, jogado, na sua glória cruel, por deuses desatentos e vingativos) (DOURADO, 1981, p.217-8).

Portanto, falar dos sinos dentro da obra é falar também da morte, é falar do fim a que chegam todos os personagens e a que chegarão todos os seres humanos, pois a morte é uma realidade universal e inevitável. Falar dos sinos é também falar do tempo e da memória, pois seu som traz à memória dos personagens aquilo que os atormenta, o passado imutável, e as faz pressentir um futuro também imutável. Somente o agora pode ser vivido por eles, mas o agora também não existe, também se esvaiu. Há somente uma "constante instantaneidade" e, nesse breve instante, ao homem a dada a plenitude, a felicidade:

> O agora mostra-nos que o fim não é diferente ou oposto ao começo, mas o seu complemento, sua metade inseparável. Viver no agora é viver com o rosto voltado para a morte. O homem inventou as eternidades e os futuros para fugir da morte, porém cada uma dessas invenções foi um engano mortal. O agora reconcilia-nos com nossa realidade: somos mortais. Apenas diante da morte nossa vida é realmente vida. No agora, nossa morte não está separada de nossa vida: são a mesma realidade, o mesmo fruto (PAZ, 1984, P.198).

O tempo de *Os Sinos da Agonia* é, portanto, momentâneo, instantaneidade, assim como os fatos narrados se apresentam, a cada versão, como novos, diferentes. Esse tempo é também cíclico, por isso os fatos se repetem, o texto é um círculo, mas um círculo que se abre em espiral, ao infinito, que permite muitas leituras, muitas interpretações. Esses tempos se incorporam ao tempo absoluto, que compenetra e transcende os anteriores, todos simultaneamente revelados pela memória. Há uma Convergência entre o tempo e a memória, pois as experiências se mostram em conjugação / dissipação, são únicas e ao mesmo tempo plurais, incomensuráveis e inapreensíveis, fazendo-nos compreender a relatividade da vida individual em relação ao mundo e aos outros. A condição da existência humana é ser, ao mesmo tempo, impermanente, múltipla, instantânea e incomensurável, por isso o romance se apresenta como um mosaico. Procurou-se aqui, apenas “puxar um fio” do “intrincado tecido” que o forma, cabendo ao leitor (des)tecer as apreensões da memória e fundi-las no tempo, e ao fazer isso estará (re)construindo as impressões, (re)atualizando-as, em um constante ir e vir, em Convergência.

4 CONCLUSÃO

[...] o tempo não se deixa agarrar, [...] só nos pertence no seu incessante escapulir, nesse movimento de promessa e de evasão que nos desapossa de qualquer posse, da dos objetos e daqueles que amamos, mas também da posse de nós mesmos.

Jeanne Marie Gagnebin

O romance, gênero que resiste às explicações e ultrapassa as suas próprias limitações, adequou-se à era moderna, cujas fronteiras também não são definidas, e procurou expressar os anseios e as indagações do homem frente às mudanças. O homem moderno olha para o mundo e não se identifica com ele, não consegue encontrar um ponto fixo, sobre o qual possa estabelecer estruturas perenes; sente-se perdido no emaranhado de coisas que o rodeia. Para expressar essas impressões, o romance voltou-se para a interioridade, para a consciência, para a memória, e todo o restante passou a ser mostrado como uma forma relativa dessa consciência, portanto, sob o ponto de vista de quem a expressa.

A busca pela interioridade não é característica apenas da modernidade, muito antes, na Idade Média, Santo Agostinho postulava que a memória era algo privado, singular e que era no espírito que as coisas se gravavam. A memória está relacionada ao tempo, que também é percebido e apreendido individualmente.

Posteriormente, Bergson, na Era Moderna, irá ampliar essas reflexões, realçando os laços da memória com o espírito. Ele atribui à memória a capacidade de evocar as percepções passadas, inserindo-as em percepções do presente. Para ele, a memória é uma “duração”, que tem como essência a fluidez e a movência do tempo. Uma vez que os momentos se inserem em uma continuidade; passado, presente e futuro se interpenetram, o tempo confunde-se com a vida interior, portanto, não é mensurável. Para Bergson o tempo é ininterrupto e a duração contém todos esses momentos.

Octavio Paz, por sua vez, parece resumir todas essas ideias com o princípio da Convergência: “O tempo não está fora de nós, nem é algo que passa à frente de nossos olhos como ponteiros do relógio: nós somos o tempo [...]” (PAZ, 1982, p.69).

Todas as coisas se relacionam, se comunicam, se interagem, estão em Convergência.

Esta pesquisa buscou elucidar como esses aspectos se apresentam na narrativa ficcional de *Os Sinos da Agonia*, de Autran Dourado. Procurou averiguar como o romance adaptou-se às transformações da modernidade e refletiu essas transformações.

A pesquisa aborda o conceito de Convergência, segundo Octavio Paz, e suas relações com a modernidade, observando como esta alterou a noção de tempo, o futuro deixa de ser uma promessa, o tempo em que todos os desejos se realizam, o passado continua sendo presente por meio da memória e o presente é o tempo em que todos os outros se entrecruzam.

O conceito de Convergência pode ser associado ao de memória, proposto por Bergson. Para ele, o presente também é o tempo da ação, visto que o passado nele está inserido e é desse tempo que se pode antecipar o futuro. Fez-se, ainda, uma breve referência a Santo Agostinho, ponderando que suas discussões a respeito do tempo e da memória anteciparam muitas outras que seriam ampliadas na modernidade.

Analisou-se como a Convergência entre tempo e memória se apresenta em *Os Sinos da Agonia*. Não há, no romance, fronteiras entre passado, presente e futuro, os três tempos se misturam na consciência dos personagens, que revelam os fatos ao leitor por meio de memórias. Essas memórias são fragmentárias, incompletas, daí a necessidade de se conhecer as diferentes percepções da mesma história.

Para concluir, fez-se uma reflexão sobre o caráter simbólico do “sino” dentro do romance. O sino representa o elemento trágico que anuncia o fim, uma situação já sentida pelos personagens, todos vivem uma sobrevida enquanto aguardam a morte. Também são apontadas considerações a respeito dos rituais funerários nas Minas Gerais oitocentista, tendo em vista que o tempo, nelas, sempre está relacionado à morte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGOSTINHO, Santo. **Confissões, de magister (do mestre)**. São Paulo: Victor Civita, 1973. Coleção Os Pensadores.

ARENDT, Hanna. **A vida do espírito**: o pensar, o querer, o julgar. Tradução Antônio Abranches, Cesar Augusto R. de Almeida e Helena Martins. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. São Paulo: Editora Hucitec, 1988.

BERGSON, Henri. **Cartas, conferências e outros escritos**. São Paulo: Abril Cultural, 1984. Coleção Os Pensadores.

_____. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999. Coleção Tópicos.

_____. **Ensaio sobre os dados imediatos da consciência**. Lisboa: Edições 70, 1988.

_____. **Duração e simultaneidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BORGES, Jorge Luis. **Cinco visões pessoais**. Tradução Maria Rosinda Ramos da Silva. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1985.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Dicionário mítico-etimológico da mitologia e da religião romana**. Rio de Janeiro: Vozes, 1993.

BRUNEL, Pierre. **Dicionário de mitos literários**. Tradução Carlos Sussekind *et al*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

CASTAGNINO, Raúl H. **Tempo e expressão literária**. Tradução Luiz Aparecido Caruso. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1970.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução Vera da Costa e Silva *et al*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

DELEUZE, Gilles. Primeira série de paradoxos: do puro devir. In: **A lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

DELUMEAU, Jean. **História do medo no ocidente**. Tradução Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

DOURADO, Autran. **Os sinos da agonia**. São Paulo: DIFEL, 1981.

DOURADO, Autran. **Uma poética de romance**: matéria de carpintaria. São Paulo: DIFEL, 1976.

_____. **Ópera dos mortos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. **Vida, paixão e morte do herói**. São Paulo: Global, 1997.

_____. **O meu mestre imaginário**. Rio de Janeiro: Record, 1982.

_____. **O risco do bordado**. São Paulo: DIFEL, 1976.

FERNANDES, Liduína Maria Vieira. A Trajetória de um escritor artesão. In: **Revista Alpha***: Dossiê Autran Dourado 80 anos.* Patos de Minas: UNIPAM, 2006. Ano 7, nº 7.

FERNANDES, Ronaldo Costa. **O narrador do romance**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Sete aulas sobre linguagem memória e história***.* Rio de Janeiro: Imago Ed., 1997.

GANDON, Odile. **Deuses e heróis da mitologia grega e latina**. Tradução Mônica Stabel. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. Tradução Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 1994.

HUMPHREY, Robert. **O fluxo da consciência**. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.

LE GOFF, J. **A civilização do ocidente medieval**. Lisboa: Estampa, 1984.

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

LIMA, Luiz Costa. **O controle do imaginário e a afirmação do romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LUCAS, Fábio. **A ficção de Fernando Sabino e Autran Dourado**. Belo Horizonte: Conselho Estadual de Cultura, 1983.

_____. A narrativa de Autran Dourado. Minas Gerais. Belo Horizonte, **Suplemento Literário**, set. 1972, nº. 9.

MAIA, Claudia Cristina. **Paisagem na neblina**: os sinos da agonia de Autran Dourado. 2008. 151f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários – Literatura Brasileira) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

MENDILOW, A. A. **O tempo e o romance**. Tradução Flávio Dionísio de Oliveira. Porto Alegre: Editora Globo, 1972.

MONTANHEIRO, Fábio César. Sinos de Minas: Mídia e Protesto. In: GREGOLIN, Maria do Rosário Valencise (Org.). **Análise do discurso**: entornos do sentido. São Paulo: Cultural Acadêmica Editora, 2001.

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro**: do romantismo à vanguarda. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. **Convergências**: ensaios sobre arte e cultura. Tradução Moacir Werneck de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

_____. **A outra voz**. Tradução Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.

_____. **Signos em rotação**. Tradução Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. **Conjunções e disjunções**. Tradução Lúcia Teixeira Wisnik. São Paulo: Perspectiva, 1979. Coleção Debates.

_____. **O mono gramático**. Tradução Leonora de Barros e José Simão. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.

_____. **O arco e a lira**. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

REIS, João José. **A morte é uma festa**: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

_____. “O cotidiano da morte no Brasil oitocentista”, In: NOVAIS, Fernando e ALENCASTRO, Luiz Felipe (Orgs.). **História da vida privada no Brasil**: império, a corte e a modernidade nacional. São Paulo: Cia. das Letras, 1997, v. 2, p. 95-142.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução Alain François. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

_____. **Tempo e narrativa**. Tomo II. Tradução Marina Appenzeller. São Paulo: Papirus, 1995.

ROSSETI, Regina. **Movimento e totalidade em Bergson**: a essência imanente da realidade movente. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

SANTOS, Adazil Corrêa. **Tempo-Teatro-Mito**: “Os Sinos da Agonia”. Bauru: Faculdades do Sagrado Coração (FASC), 1984. Cadernos de Divulgação Cultural.

SENRA, Ângela Maria de Freitas. **Autran Dourado**: literatura comentada. São Paulo: Abril Educação, 1983.

_____. **Paixão e fé**: os sinos da agonia de Autran Dourado. Belo Horizonte: UFMG, 1991.

SILVA, Maria Ivonete Santos. **Octavio Paz e o tempo da reflexão**. São Paulo: Scortecci, 2006.

_____. A Poética de Convergência de Octavio Paz. In: **Revista Letras & Letras**. Nº 22. Jan./jun. 2006.

_____. **A arte de convergência de Octavio Paz**: da aprendizagem à consolidação. Ensaio apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Minas Gerais, como conclusão de Pós-Doutorado, 2006.

SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o Trágico**. Tradução Pedro Süssekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

VERNANT, Jean Pierre. Aspectos míticos da memória e do tempo. In: **Mito e pensamento entre os gregos**. São Paulo: Paz e Terra, 1990.

VIEILLARD-BARON, Jean-Louis. **Compreender Bergson**. Tradução Mariana de Almeida Campos. Rio de Janeiro: Vozes, 2007. Série Compreender.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CONSULTAS REALIZADAS EM SITES

FONSECA, Laura Goulart. **O trágico em Os sinos da agonia**. Disponível em www.letras.ufrj.br/ciencialit/ensaios/novos.../coro_narrador.doc. Acesso em 05/08/2009.

MAIA, Claudia Cristina. **Fedra em Vila Rica**: os sinos da agonia, de Autran Dourado. Disponível em www.abralic.org.br/enc2007/anais/23/499.pdf. Acesso em 05/08/2009.

O Pico do Itacolomi. Estudo do Meio 2004. Ensino Médio - 2º ano do Colégio Móbile. Disponível em: <http://www.escolamobile.com.br/projetos/esmeio/meio2cl/2004/default.htm>. Acesso em 25 jun. 2010.

O sino. Páscoa – Ressurreição. Disponível em: <http://homenagemdodia.wordpress.com/2009/04/01/pascoa-a-ressurreicao/>. Acesso em 25 jun. 2010.

Praça Tiradentes, em Ouro Preto (MG). Disponível em: <http://euouropreto.blogspot.com/2010_03_01_archive.html>. Acesso em 25 jun. 2010.

ROSSETI, Regina. A comunicação do tempo em Proust. In: **E-Compós**. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. Dez. 2005. 17/7. Disponível em <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/51/51>. Acesso em 05/08/09.

Sino Cidadão. Passadiço virtual. Disponível em: <http://passadicovirtual.blogspot.com/2010/01/sino-cidadao.html>. Acesso em 25 jun. 2010.