

Os sinos da agonia: leitura a partir da teoria dos gêneros literários

NATHANIEL REIS DE FIGUEIREDO

Licenciado em História, Bacharel em Biblioteconomia, Mestre em Letras
Universidade Federal do Rio Grande (FURG)

E-mail: nathaniel.figueiredo@gmail.com

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-8145-8851>

Revista Falange Miúda

ISSN 2525-5169

Periodicidade:

Fluxo contínuo

Volume 8

Número 1

Resumo:

Os sinos da agonia, de Autran Dourado, narra uma história incestuosa de uma família abastada da cidade de Vila Rica (atual Ouro Preto, Minas Gerais) no período de decadência do ciclo do ouro, o final do século XVIII. Lançado em 1974, no auge da ditadura civil-militar, é uma obra que mistura elementos do mito de Fedra com o contexto de repressão política do fim do Período Colonial. Pensando em como um antigo mito grego pode ganhar novos significados através do romance contemporâneo, o presente estudo propõe uma revisão dos estudos sobre gênero literários para estabelecer a ideia de que estes não são somente formas que a literatura pode tomar, mas também moldam as visões de mundo que uma obra performa. A partir disso, analisa-se Os sinos da agonia com o objetivo de perceber como o épico, o lírico e o dramático se interpenetram nessa obra para performar uma experiência de solidão, em viver aquilo que não se pode dizer em contextos de repressão individual e coletiva.

Palavras-chave: Gêneros literários; romance; Autran Dourado

1 Introdução

Lançado em 1974, o romance **Os sinos da agonia**, de Autran Dourado, conta a história de uma família abastada da cidade de Vila Rica (atual Ouro Preto, Minas Gerais) no período de decadência do ciclo do ouro, o final do século XVIII. Dividindo-se em quatro capítulos (com o nome de “jornadas”), a narrativa se movimenta através de focos narrativos entre os personagens que compõem o triângulo amoroso que protagoniza o romance, Januário, Gaspar e Malvina. O fio condutor da narrativa é tipicamente trágico: o incesto, a traição e a afronta ao poder.

Autran Dourado (1993-1994), em palestra sobre o processo de escrita e publicação desse romance, conta que na época em que entregou o livro, seu editor ficou espantando com a clara relação alegórica da morte em efígie do personagem Januário com os exílios que a ditadura militar executava com os indivíduos que eram contrários ao regime. Seria por isso que, na contracapa dos livros publicados, reforçava-se que o romance se passava em Minas Gerais do século XVIII e que ele seria uma paródia das peças Hipólito, de Eurípedes, Hipólito, de Sêneca, e Fedra, de Racine.

Essa intertextualidade do romance **Os sinos da agonia** com o mito de Hipólito e Fedra é apontada recorrentemente pela crítica. As homologias entre os personagens e as situações do mito no romance são fáceis de apontar: Januário e Gaspar são um duplo de Hipólito; Malvina é Fedra; Diogo Galvão é Teseu; a escrava Inácia de Malvina é a Aia, etc. Menos comum é encontrar uma reflexão sobre qual seria o significado de um mito que nos chega através de textos dramáticos de diferentes épocas ser inserido dentro da forma do romance contemporâneo.

Para pensar essa questão, este ensaio propõe analisar **Os sinos da agonia** à luz da teoria dos gêneros literários. Para isso, recorre-se primeiro a uma revisão teórica sobre os aspectos substantivos, adjetivos e históricos dos gêneros literários. Considerando então, a partir da leitura de John Frow (2007), que os gêneros literários são performadores de visões de mundo, faz-se a análise do romance de Autran Dourado demonstrando que os gêneros, não sendo puros, interpenetram-se. Demonstra-se ainda que, no romance analisado, os gêneros literários ajudam a compreender o discurso literário da obra, que performa uma experiência da solidão (tipicamente contemporânea) em viver aquilo que não se pode dizer.

2 Uma revisão da teoria dos gêneros literários: o gênero como performance

Segundo Rosenfeld (2001), a tripartição dos gêneros literários remonta à Grécia antiga. Platão, em **A república**, distinguiu a tragédia e a comédia com formas de pura imitação: o lírico como um relato do poeta e a epopeia como uma síntese entre a

imitação e a fala do poeta. Já Aristóteles, em **Poética**, distinguiu três formas artísticas de imitação: os objetos em suas situações, como o caso da tragédia e da comédia; em uma narrativa em que um terceiro narra o vivido dos personagens, como na epopeia; e em uma narrativa em que se insinua a própria pessoa do autor, como no lírico.

No Ocidente, a atualização da tripartição clássica dos gêneros literários é realizada por Hegel (2004). Seu sistema idealista dialético é aplicado às formas literárias de maneira a apreender, dentro das variações históricas que os gêneros ganharam, um determinado grupo de características que seriam essenciais. O gênero épico seria objetivo, tratando os acontecimentos como acabados e em sua realidade exterior. O gênero lírico seria subjetivo, tratando dos sentimentos dos indivíduos em sua interioridade. O gênero dramático seria uma síntese da dialética entre a objetividade épica e a subjetividade lírica, onde as ações ocorrem no exterior e os indivíduos experiam, através da fala, sua interioridade. Para o autor, o dramático, por realizar essa síntese dialética, seria superior aos outros gêneros.

Para Rosenfeld (2001), a tripartição tem utilidade teórica, mas não deve ser vista como um conjunto de elementos formais normativos para a produção literária. O autor vê os gêneros como uma disposição frente ao mundo, uma forma de organizar o mundo imaginário.

Dessa forma, os gêneros literários não devem ser vistos de uma forma propedêutica, considerando que o texto deve se encaixar dentro de um determinado conjunto de características definidas a priori. Como considera Frow (2007), devem ser vistos como uma estrutura performática de compreensão de mundo que ocorre no próprio processo discursivo¹.

O texto literário é assim pensado como um discurso, sendo o gênero uma tipificação dos discursos. Falar de gênero dessa maneira é falar de como a realidade é construída e mantida, considerando que essa realidade não é transparente, mas sim mediada nas representações (seja em uma conversa, em um texto escrito ou na literatura). Assim, o gênero é performador de visões de mundo.

É importante destacar a diferença do gênero como atributo substantivo, relacionado a características gerais de cada gênero, e dos gêneros como atributos adjetivos, relacionado a traços estilísticos típicos de determinado gênero que podem ser apropriados por outros gêneros. Para melhor compreender isso, expõe-se a seguir uma caracterização geral (substantiva e adjetiva) que se intercala uma exposição de como cada gênero se desenvolveu historicamente, denotando assim as visões de mundo que os gêneros exprimem em suas alterações.

¹ O Argumento de John Frow (2007), do gênero como discurso performático, é o elemento norteador do presente trabalho. Dessa forma, optou-se na revisão que se segue uma visão mais tradicional dos gêneros literários para demonstrar melhor como as construções teóricas em torno da lírica, da épica e da tragédia ajudam a compreender como tais gêneros constroem discursivamente sentidos de mundo. É por isso que aqui se recorreu a referências mais antigas e consolidadas sobre o assunto, como Hegel (2004), Genette (1990) e Rosenfeld (2001).

A **Lírica**, como gênero substantivo, teria como característica um texto de menor extensão em que não se cristaliza um personagem, sendo que uma voz, chamada de “eu lírico”, comunica seus estados de alma em um discurso rítmico. Exemplos desse gênero seriam o canto, a ode, o hino e a elegia.

Como adjetivo, o lírico possui como traços estilísticos que o caracterizam o pronome eu, a voz central que exprime seus estados de emoções de maneira subjetiva. Segundo Rosenfeld (2006), não há oposição entre o sujeito que se exprime e o mundo, pois esse próprio mundo é apropriado simbolicamente como expressão dos estados de alma que o eu lírico deseja exprimir

Quando expressas liricamente, as palavras são utilizadas dentro da função expressiva da linguagem. Além disso, as palavras são empregadas pela sua função sonora, pois o lírico está relacionado ao ritmo musical das palavras. A voz do eu lírico está preponderantemente em um presente que não é o de uma atualidade vivida em uma experiência do tempo escatológico, do tempo “profano”, mas sim uma experiência vivida dentro do tempo cíclico do mito, do tempo “sagrado”.

Em uma perspectiva diacrônica, o gênero lírico se mostra como um dos mais problemáticos ao longo da história do Ocidente. Genette (1990) aponta que nas teorias estéticas de Platão e Aristóteles há uma ausência do gênero lírico. O ditirambo, supostamente próximo ao que modernamente se entende como lírico, é referido como puramente narrativo em Platão. Aristóteles, seguindo o mestre, estabelecerá suas subdivisões somente no domínio da poesia representativa. O que hoje se considera como lírico, tais como os poemas de Safo ou Píndaro, estão ausentes tanto na República como na Poética.

Seguindo o pensamento de Genette (1990), o Ocidente se debaterá nessa herança do pensamento platônico e aristotélico na tentativa de inserir o lírico dentro do pensamento estético. O sistema de gêneros neoclássico considerava a representação imitativa como ponto central para a divisão, sendo importante também para o lírico. Será com o sistema de gêneros que o Romantismo propõe, sistematizado e vulgarizado a partir do pensamento de Hegel (2004), que a necessidade de imitação representativa da natureza é descartada.

Com o surgimento da noção de indivíduo moderno, o poeta passa a cantar os sentimentos sinceros de sua interioridade, não os valores compartilhados de sua comunidade, e isso basta para legitimar o gênero. Para os românticos, especialmente os alemães, os gêneros já não são mais meramente formas literárias, mas modos básicos de concepção sobre a vida e o universo. Será no momento romântico que o lírico, gênero não tratado no pensamento platônico e aristotélico, passará a ser a mais proeminente, expressão erudita da individualidade moderna e o sujeito lírico se tornará central.

A **Dramática**, como gênero substantivo, teria como característica a apresentação dos personagens ao público sem a mediação direta de um narrador,

constituindo-se de diálogos escritos para serem encenados por pessoas disfarçadas. Exemplos desse gênero seriam a tragédia, a comédia, a farsa e a tragicomédia.

O dramático possui como traços estilísticos que o caracterizam o pronome tu/vós, a apresentação do mundo ficcional como autônomo em relação aos sujeitos ficcionais que nele vivem e a ação não aparecendo filtrada por nenhum mediador. Os personagens dialogam sem a interferência direta de uma “voz autoral”, sendo que as rubricas do escritor dramático são incorporadas na encenação, os cenários tornam-se ambiente e os atores se metamorfoseiam em personagens (na encenação, não se vê atores, e sim personagens).

Devido à ausência de narrador, uma obra dramática “pura” deve observar as regras aristotélicas de unidade de tempo e de ação, sendo que o início, o fim e as cenas selecionadas devem ser demarcados internamente no mundo ficcional pelas exigências da ação representada. O tempo do drama é o tempo presente, não o tempo presente “sagrado” da lírica, mas sim o tempo presente que se desenrola visando o futuro, o clímax final da peça.

O diálogo é central para o drama, pois segundo Rosenfeld (2001) é nele que ocorre a externalização objetiva da subjetividade dos personagens, onde a ação dramática ganha sua principal característica adjetiva: o entrechoque de vontades. Na conversação dos personagens, concepções e objetivos contrários entram em conflito. No diálogo, as palavras são dramaticamente utilizadas na função apelativa da linguagem: “as vontades que se externam através do diálogo visam influenciar-se mutuamente” (ROSENFELD, 2001, p.34).

A primeira grande expressão do drama no Ocidente é a tragédia grega. Helena (1983) aponta que essa expressão artística surge no período de formação da pólis e do pensamento racional na Grécia antiga (séc. VIII e VII a.C). É no universo racional da pólis que o pensamento filosófico ganha força política, opondo-se aos processos religiosos dentro do governo. Instaura-se, assim, o conflito entre *mythos*, o mundo mítico que aos poucos começa a agonizar, e o *logos*, o mundo racional da pólis que se afirmava.

Para Brandão (1986), o mito é um sistema que explica o mundo e o homem. A partir dessa noção, o mitólogo disserta que, a partir dos filósofos pré-socráticos, inaugura-se o pensamento racional que buscará desmitizar os *mythos* em nome do logos. Nesse entrechoque entre o pensamento da elite da *pólis* grega, voltada ao pensamento racional, e os cultos populares, voltados para o pensamento mítico, instaura-se o paradoxo do mundo grego em relação ao mito: é um momento de “crise de valores” que, para Helena (1983), será a base da ambiguidade trágica.

Como gênero, a tragédia grega expressa artisticamente esse universo em que dois pontos de vista inconciliáveis entram em conflito. Segundo Helena (1983), no trágico a palavra perde a função mítica de revelar uma verdade absoluta para ser

uma zona mimética de opacidade em que ocorre tanto engano, *pseudós*, quanto a verdade, *alethea*.

Helena (1983) ainda traz os elementos da forma trágica que internalizam esse conflito. O herói trágico é aquele que incorreu na falha trágica, um erro que executa sem ter consciência, motivado pela *hybris*, a desmedida, o desequilíbrio interno. A ação, espaço em que o sentido humano da responsabilidade frente ao destino é tematizada, é sempre relacionada a acontecimentos aterrorizantes oriundos da mitologia, representando os grandes tabus, os interditos do mundo grego, como o regicídio, o parricídio e o incesto.

A tragédia grega não visava simplesmente representar o conflito entre *mythos* e logos: ela buscava, através do efeito catártico sobre sua plateia, a resolução do conflito. Baumgarten (1999), partindo de Nietzsche, considera que o gênero dramático busca sempre a fusão dos contrários que tematiza, sendo que a tragédia grega seria um símbolo da união do antagonismo universal entre o medido apolíneo e o desmedido dionisíaco. Dentro do pensamento de Nietzsche, a tragédia centra-se na ideia da totalidade do *mythos*, de raiz dionisíaca, entrando em oposição à individualidade apolínea, a causa do trágico. Com a vitória do pensamento do logos apolíneo e cientificista, ocorre a “morte do trágico”, desaparecendo a tragédia grega.

Para Hauser (1993), no período medieval não haveria uma mentalidade com valores conflitivos, base para a visão de mundo que a tragédia tematiza. Ao contrário do herói trágico, o cristão europeu medieval possuía uma alma inabalável frente ao mundano. A tragédia só volta como grande expressão do Drama no Ocidente no período posterior ao Renascimento, momento em que o antropocentrismo filosófico humanista abala a noção de onipotência do deus cristão. Desse modo, a tragédia ganhou um novo fôlego dentro de um momento histórico-cultural em que o divino já não se encontra mais na vivência cotidiana e os indivíduos se sentem entregues a si mesmos, isolados de qualquer coletividade.

Hauser (1993) identifica como o período Maneirista esse momento de crise da arte renascentista e do início da arte moderna. Instaura-se na mentalidade artística uma ambiguidade entre a solidão da vida terrena, do indivíduo que não mais se sente em casa no mundo e uma nostalgia do universo sagrado perdido. Seguindo o pensamento de Hauser (1993), o mito de Narciso será um mito central para compreender o sentido simbólico da tragédia moderna. O herói trágico moderno é alienado e solitário, ensimesmado com seu destino trágico, ao contrário do herói trágico grego, que sentia sua desgraça individualmente, mas ainda assim compartilhava um conjunto de códigos culturais com seus semelhantes.

O herói trágico moderno vai sozinho para a sua perdição a partir de uma escolha individual, sendo sua tragédia a solidão. Como expressão da solidão do eu, a tragédia moderna entra em um paradoxo, pois do diálogo, um dos elementos que a caracterizam, passa-se para a “solidão gelada do eu” (ROSENZWEIG apud HAUSER,

p.104). É uma derrota que ao mesmo tempo é uma vitória, pois na extrema solidão, na perda de laços com seus semelhantes e com o mundo, o herói passa pelo momento catártico de descoberta de sua alma.

Na tragédia grega, são os deuses que são responsáveis pela tragédia, sendo os heróis vítimas inocentes do destino. Na tragédia moderna, há uma consciência de que a má ação não é mais impelida por forças divinas exteriores, mas sim por causas interiores do personagem que o levam à ruína. Assim, a tragédia moderna é expressão dramática de um mundo abandonado pelo deus cristão, pois se na tragédia grega os deuses figuravam entre os personagens, agora o sagrado só se encontra como uma ideia fora da encenação.

O herói trágico moderno pode ser entendido como um ateu, pois para Hauser (1993) eles agem como sentissem que no mundo não existe mais um deus capaz de fixar significados de mundo como existia no mundo antigo e no mundo medieval. A tragédia moderna é uma revolta contra Deus, ainda que paradoxalmente barroca, pois Deus deve triunfar no final. É assim que a ideia de inevitabilidade do destino, antes imposta exteriormente pelos deuses, passa ser sentida internamente, sendo que o destino trágico do herói moderno é uma aceitação pessoal de agir tragicamente.

Passando para o último dos gêneros literários da tríade, a **Épica**, como substantivo, pode ser caracterizada pela apresentação dos eventos e personagens envolvidos nesses por um mediador, o narrador, sendo que a história é contada para um ouvinte/leitor. Seriam espécies da Épica a epopeia, o romance, a novela e o conto.

Como adjetivo, o épico teria como traços estilísticos principais a predominância do pronome na terceira pessoa. Segundo Rosenfeld (2006), sujeito (o narrador) e objeto (o narrado) estão separados, sendo que o narrador tem uma visão ampla do objeto enquanto que os personagens tem uma visão limitada do mesmo. No épico, o mundo imaginário não é expressão da intimidade do narrador, no máximo exprime algumas vezes os estados de alma dos personagens. A objetividade épica se exprime na função comunicativa da linguagem: o narrador conta uma história a alguém (que não necessariamente é nomeado) de maneira mais “lógica” do que a da lírica. Além disso, predomina o tempo do passado, sendo que a história contada “foi”.

Em perspectiva histórica, é possível pensar que a Épica teve duas formas principais no Ocidente: a epopeia, expressão artística da Antiguidade grega, e o romance, que toma forma no século XVII para se consolidar como principal espécie do gênero narrativo no século XIX.

Lukács (2000) vai considerar a épica como uma forma de expressão de uma cultura fechada, em contraposição ao romance como uma forma de expressão de uma cultura problemática. Pensando na cosmovisão dos gregos antigos, o teórico húngaro vai considerar que a forma épica pressupõe um integrado a priori para se expressar, onde a alma não tem dúvidas em relação a si e ao que a rodeia. Não há interioridade, as aventuras narradas não colocam em jogo a alma do herói e este é acompanhado

pelas divindades, o que garante a certeza de suas ações. Os gregos só conhecem respostas, e a epopeia responde à pergunta “como pode a vida se tornar essencial?”.

Ao contrário do que será o homem moderno, o homem antigo grego não é solitário: sua relação com o meio natural e social é substancial. Para Lukács (2000), a trajetória do herói épico grego é uma questão de aprendizagem, não de dúvidas, sendo que os perigos que enfrenta nessa trajetória são as forças estrangeiras, “alienígenas”, que estão além do círculo desse mundo homogêneo, perigos estes que nunca desalojam o sentido fixo de mundo nem confunde a ação do ser.

A partir da obra de Homero, Lukács (2000) vai considerar que a objetividade do verso épico homérico em mimetizar a totalidade objetiva do mundo grego só possui sua força se esse sentido de vida estiver dado antes da forma literária. É por isso que ele chama a epopeia de a expressão da infância do homem, pois, em um sentido psicanalítico contemporâneo, a forma épica pressupõe que os homens vivem na “fase do espelho”, em que a criança ainda percebe a si e o mundo a sua volta sem claras distinções.

O romance, ao contrário da epopeia, é para Lukács (2000) uma forma épica que expressa a “virilidade madura” da mentalidade dos homens modernos. É uma forma de expressão de uma cultura problemática, em que o mundo pleno de sentido da epopeia se rompeu, restando apenas fragmentos. Sem a totalidade sentida do mundo antigo, o gênero narrativo assume a espécie do romance, em que a verdade só pode ser encontrada na busca individual.

A forma do romance não possui mais um sentido *a priori* de mundo da qual somente traduz em forma. A busca desse sentido passa a ser o tema central, sendo que essa é efetuada por um indivíduo solitário. Para Lukács (2000), ou a forma do romance produz um sentido de totalidade novo ou demonstra a impossibilidade de se criar qualquer sentido de totalidade dentro do universo fragmentado do mundo contemporâneo.

O romance ainda mantém parentesco com a epopeia no que concerne à objetividade. Porém, essa intenção passa, em mundo de fragmentos individuais, à representação da psicologia dos personagens: “A epopeia dá forma a uma totalidade de vida fechada a partir de si mesma, o romance busca descobrir e construir, pela forma, a totalidade oculta da vida.” (LUKÁCS, 2000, p.60)

A solidão, representada no drama pelo herói trágico moderno, ganha sua expressão no indivíduo problemático, o herói épico moderno, que sente um abismo entre o mundo interior da subjetividade e o mundo exterior objetivo. Para Lukács (2000), sua busca, que a forma do romance representa, é a busca de si mesmo.

No romance, o meio em torno do qual o personagem age não é mais um lar, e sim um cárcere, uma natureza com sentido petrificado em que o indivíduo não mais consegue perceber uma possibilidade de se expressar. Para Lukács (2000) isso

significa que, no romance, o herói não consegue mais fazer do meio à sua volta um símbolo.

Benjamin (1985) propõe pensar a questão da narração para além de uma questão técnica, considerando que, na modernidade, a função social que a narrativa possuía, de trocas de experiências, perdeu-se em um mundo onde a própria experiência, individualizada e subjetiva, não possui mais seu valor. Para Santiago (1986), Benjamin propõe uma tipologia dos narradores: o narrador tradicional, aquele que narra uma experiência cambiável com uma comunidade que compartilha um conjunto de valores; o narrador do romance, que não narra mais de maneira exemplar para seu ouvinte/leitor; o narrador jornalístico, que utiliza a narração somente para passar uma informação.

De maneira semelhante a Benjamin (1985), que considera que “a arte de narrar está em vias de extinção” (BENJAMIN, 1985, p.197), Adorno (2003, p.56)) considera que no mundo capitalista não há nada mais interessante a se contar. Não há mais essência a ser captada no mundo reificado da modernidade, sendo que a intencionalidade épica dos romances de vanguarda só se mantém enquanto representação madura dessa sociedade de experiências fragmentadas.

Mecanizado, o mundo exterior não pode ser representado na modernidade da mesma maneira que era representado na epopeia dos gregos antigos, pois não há como a profundidade subjetiva do indivíduo sentir como extensão de si esse mundo tecnicista. Assim, para Adorno (2003) a forma do romance contemporâneo reduz-se ao mundo interior, esquivando-se de dar um sentido falso de totalidade ao mundo exterior, sendo que a técnica de monólogo interior é fundamental nesse processo.

É importante salientar, como considera Leite (2006), que se é possível apontar na história do romance a progressiva ocultação do narrador em que este se funde com a subjetividade do personagem, existe ainda um autor implícito no texto que coordena essa subjetividade representada. É por isso que Adorno (2003) aponta que esse posicionamento do narrador do romance contemporâneo deriva da intencionalidade objetiva da épica de não representar nada que não esteja pleno de sentido no início ao fim, o que paradoxalmente acaba suprimindo a objetividade em um universo em que ela não mais faz sentido.

No romance tradicional, que para Adorno (2003) tem como grande expressão a obra de Gustav Flaubert, o que predomina é a técnica de ilusão onde a realidade se descortina frente ao leitor e a reflexão torna-se um pecado artístico. No romance moderno, a reflexão não só deixa de ser tabu como passa a anular ironicamente a pretensão de emular um real através da narração.

No século XX, a atitude contemplativa do realismo do século XIX é assim repudiada: para Adorno (2003) a neutralidade da observação imparcial tornou-se um “sarcasmo sangrento”. A linguagem do romance se torna uma linguagem de um mundo fragmentado e a realidade só aparece na narrativa na medida em que

representa a linguagem dos sujeitos alienados que vivem no mundo moderno. O romance moderno torna-se então um “épico negativo” que oscila entre uma visão niilista e uma visão otimista frente a esse mundo onde não há mais totalidade.

Analisando os gêneros literários de forma substantiva, adjetiva e histórica, percebe-se que tais estruturam o discurso de forma a carregar o texto literário de visões sobre o mundo. Seja a expressão do sentimento do eu frente ao mundo, a tematização de conflitos inconciliáveis ou a representação de uma certa realidade (externa e/ou interna), os gêneros literários não são somente uma “forma” do fazer literário, moldando também tematicamente uma obra. É pensando assim que a proposta do presente estudo parte para uma leitura de **Os sinos da agonia**, de Autran Dourado, no intuito de compreender como os gêneros literários constroem visões de mundo dentro desse romance.

3 Os sinos da agonia: elementos trágicos, líricos e romanescos

Como a crítica sobre **Os sinos da agonia** costuma apontar, Autran Dourado utilizou como base de sua narrativa o mito grego de Hipólito e Fedra. Resumidamente, esse mito trata do desejo incestuoso da madrasta pelo afilhado, tocando em um dos grandes tabus da Grécia Antiga: o incesto.

Para Brandão (1986), o mito é uma forma de organizar e explicar o mundo e o homem. O mito não conduz a uma abstração, a uma ideia, sendo “um modo de significação, uma forma, um *symbolon*”. (BRANDÃO, 1986, p.15, grifo do autor). Para estudar essas narrativas, o mitólogo se depara com um problema de fontes, pois os mitos das sociedades antigas chegam até o presente principalmente através de textos, que fixam o mito em algumas interpretações de maneira a perder a sua dinâmica simbólica original.

O mito de Hipólito e Fedra nos chega através de diferentes leituras trágicas no decorrer do tempo. As principais fontes desse mito são duas peças antigas e uma moderna: *Hipólito*, de Eurípedes; *Hipólito*, de Sêneca; *Fedra*, de Racine. Em todos eles, ressalta-se o elemento trágico do amor incestuoso da madrasta pelo afilhado.

Oliveira (2008)² aponta várias similitudes entre os personagens “aristocráticos” de **Os sinos da agonia** com o mito de Hipólito e Fedra. Não cabe aqui apontar cada uma dessas semelhanças, basta relembrar a relação entre Januário e Gaspar como um duplo do personagem mítico Hipólito e a relação de Malvina com a personagem mítica Fedra. Cabe aqui perceber quais são os elementos possíveis de se depreender

2 Na revisão de literatura sobre o objeto em análise, o romance **Os sinos da agonia**, de Autran Dourado, utilizou-se no presente trabalho somente estudos considerados relevantes para o tema em análise, as marcas de gênero literário nesse romance. Dessa forma, os trabalhos são no geral das últimas décadas do século XX, o que se explica especialmente levando em consideração que o romance é da década de 1970.

da obra como trágicos levando em consideração que a obra segue a temática de um mito que se cristalizou com versões textualmente trágicas.

O primeiro elemento trágico possível de se apontar na obra é que, como romance histórico, a obra se ambienta em um momento de decadência da exploração de ouro nas Minas Gerais. É o fim do século XVIII, momento em que o sistema econômico inglês da indústria e o sistema político-filosófico iluminista francês começa a se impor como as novas estruturas de um mundo “moderno”, defasando as relações servis e aristocráticas de um mundo “antigo”. É momento de choque entre a cidade e o campo, entre mão de obra servil e mão de obra livre, entre religião e laicismo. Desses choques, eclodem duas grandes revoluções: a Revolução Americana, que torna livre a colônia inglesa da América do Norte da Coroa Britânica, e a Revolução Francesa, que derruba o *Ancien Regime*, baseado no direito de sangue, em prol de um sistema político republicano e democrático.

Pensando especificamente nas Minas Gerais do Brasil em finais do século XVIII, esse é o momento de fim do ciclo de ouro e de todo o sistema econômico e mental que o rodeava. Nesse mundo decadente, o antigo “cosmos fechado” criado em torno da extração do ouro começa a ruir. O conflito se dá principalmente entre o universo colonial e as tentativas de autonomia política e um mundo “fechado” criado em torno da extração do ouro que começa. Ainda que não se especifique datas, parece claro que os eventos que ocorrem em Vila Rica representados em **Os sinos da agonia** se passem em algum tempo próximo da Inconfidência Mineira.

Dessa maneira, o universo de conflito de valores e de decadência do “cosmos fechado” é mimetizado pelo universo ficcional da narrativa. Ao final do romance, avaliando a posição de seus antepassados, herói épicos que desbravaram os sertões de Minas e criaram a cidade de Vila Rica, e sua geração, heróis trágicos amaneirados pelo Iluminismo e perdidos em uma retórica vazia que só esconde a podridão da escravidão brasileira:

Agora ia ser pior. aqueles homens antigos eram sanhudos e duros, curtidos e fortes, só na velhice vieram a conhecer o fausto e a riqueza, a esbanjação que amolece. [...] Os homens de agora eram feito ele. Ele pálido e de sangue aguado, cheio de auras e angústias. Ele prenúncio e sinal da ruína que vinha vindo, da desgraça fatal. (DOURADO, 1981, p.200).

Percebe-se aí que o personagem Gaspar chega à conclusão de que a decadência do ciclo do ouro será fatal para os mineiros. Esse universo de “desgraça fatal”, onde se ameaça a dissolução de uma antiga ordem instaurada, é vivido coletivamente pelos mineiros coloniais do romance através do medo constante derrama, momento em que o Império viria cobrar os impostos que todos atrasavam por sonegação ou por estarem falidos. Esse é o palco em que a tragédia individual dos protagonistas do romance, Januário, Gaspar e Malvina, vivem, um universo de degradação moral e de falta de esperança para um futuro melhor.

A morte em efígie de Januário é um exemplo para se pensar em como a tragédia individual dos personagens se relaciona com o universo ficcional coletivo do romance. O seu crime, matar Dom João Diogo Galvão, um homem proeminente na sociedade colonial mineira, é considerado pelo poder imperial como de lesa-majestade (o crime mais grave dentro de uma estrutura política monárquica), relacionado às ideias “inconfidentes” que, posteriormente, resultaram na Inconfidência Mineira de 1789. Dessa maneira, o seu crime passional, já um sintoma de um universo decadente dentro dos padrões morais Ocidentais, pois foi realizado em nome de um amor adúltero, transmuta-se, dentro da decadência do cosmos colonial, em um ato contra a ordem imposta punido de maneira exemplar.

Na rememoração da “farsa”, da execução em efígie, elaborado pela imaginação do personagem Januário a partir do relato de seu escravo Isidoro, entram os aspectos teatral e sacrificial do ato:

Desde muito cedo, manhãzinha ainda, um mundéu de gente se deslocava pelos caminhos, becos e vielas, para se apinhar na praça e disputar os melhores lugares. [...] tinha vindo gente para assistir ao grande espetáculo guinhol, ao inusitado sacrifício em efígie, que o Capitão General ia dar para edificação daqueles povos das Minas, turbulentos e motineiros, libertários. De noite haveria luminárias e fogos, quando só ânimos estariam escancaradamente exaltados e se praticaria toda sorte de pecados, na fervilhante agitação do sangue, do sexo, da bebida (DOURADO, 1981, p.30)

O enforcamento ganha aí um aspecto de festividade carnavalesca, um misto barroco de cerimônia sagrada com divertimentos profanos. É uma execução “exemplar” para demonstrar o poder do rei. A morte em efígie ganha aqui o simbolismo de sacrifício para a coletividade. Segundo Baumgarten (1999), seguindo o pensamento de Rege Girard, o sacrifício na tragédia é algo ao mesmo tempo sagrado e criminoso, exercendo uma função catártica em uma determinada coletividade. É um meio de preservar a unidade social polarizando em vítimas reais ou ideais a violência que se busca purgar nessa sociedade, atenuando esse universo conflitivo. Pela narração da morte em efígie de Januário, o momento histórico da pré-Inconfidência pode ser pensado como um momento de “crise sacrificial”, em que o sacrifício se reveste de conservadorismo, dando espaço para uma interpretação trágica desse ritual para o indivíduo que nele é sacrificado.

O conflito trágico do personagem Januário pode ser pensado da seguinte maneira: como um mestiço filho de uma índia com um aristocrata, Januário se apaixona por uma branca aristocrata que o envolve em uma trama que o leva a cometer um assassinato. Essa tragédia individual ganha proporções sociais quando o seu ato é inserido dentro do contexto de crise política das Minas Gerais: para o poder imperial, Januário faz parte das agitações “inconfidentes” que inflamam os colonos a desejos de se independizar da coroa portuguesa.

Januário percebe que seu ato foi desviado completamente da intenção original para servir à Coroa portuguesa como um exemplo a ser castigado para aquietar a colônia:

vista de longe, sob a lógica fria dos fatos tão bem acasalados, parecia a ele mesmo mais verdadeiro [sua relação com os inconfidentes] do que a verdade que só ele sabia. A sua própria verdade [ter matado o marido por ordem da esposa] parecia ser a mais absurda, não a outra agora inventada. (DOURADO, 1981, p.47)

O personagem percebe assim que que sua tragédia individual tomou proporções que acabaram por suprimir o que ele realmente tinha feito. Mesmo fugindo com a ajuda do pai, Januário é executado simbolicamente. Essa execução acaba tendo ressonância dentro do próprio ser de Januário, que passa a viver uma vida de fantasma fugindo pelos sertões com seu escravo Isidoro. Após muito tempo fugido, ele decide aceitar seu destino, vendo que é impossível alterar o que foi feito no passado e que a fatalidade de sua morte futura já está preestabelecida por sua morte alegórica.

Como já tido, Januário é um duplo do personagem Gaspar, o aristocrata filho de Dom João Diogo Galvão. Baumgarten (1999), ainda seguindo o pensamento de René Girard, aponta que a presença do duplo na tragédia tem o significado de ser “a luta entre iguais e o desaparecimento das diferenças culturais” (BAUMGARTEN, 1999, p.30).

Gaspar vive o conflito de desejar sua madrasta e não poder possuí-la. Vive um verdadeiro complexo de Édipo freudiano, pois ele sempre fugiu de seu pai, João Diogo, tendo como constante a lembrança de sua irmã e de sua mãe, ambas já mortas, além de sonhar constantemente com ele assassinando seu pai. Tudo isso ele nega em nível consciente, mas inconscientemente as imagens vinculadas pelos seus fluxos consciência demonstram todos os seus desejos reprimidos.

Gaspar sonha a morte de seu pai, que Januário acaba executando:

Um pesadelo angustiante e premonitório, a mão avançava na escuridão. O pai deitado sozinho na cama do casal, afogado em rendas e bordados, sedas e borlados – a máscara branca, a boca pintada de carmin. O vulto avançava, saltava sobre a cama, o braço desferia seguidas punhaladas. O pai, a boca aberta, a língua roxa, o grito estrangulado na goela. (DOURADO, 1981, p.168)

Há nesses sonhos uma identificação entre o personagem Gaspar e Januário, em que o segundo realiza os desejos inconscientes do primeiro. Já no velório, Gaspar, vendo o corpo do pai esfaqueado por Januário, compreende que, na verdade, foi ele que o matou: “O sonho premonitório finalmente se realizava, se realizou. Era a sua própria mão que no pesadelo apunhalava o pai. O sonho se desvelava, nenhum mistério. Não podia ter dúvida, tinha sido ele que matou o pai.” (DOURADO, 1981, p.171)

Essa identificação de Gaspar com a mão parricida de seu pesadelo permite pensar que Januário e Gaspar são duas metades de um mesmo personagem. Mesmo que se represente a morte de João Diogo pelas mãos de Januário, esse nada mais faz do que encarnar os impulsos recalçados de Gaspar de matar o pai e ficar com a mãe.

Januário é, assim, a sombra de Gaspar, aquilo que Gaspar reprime de sua personalidade e que Januário executa ao se tornar amante de Malvina e assassinar Dom João Diogo Galvão. É encarnando especularmente os aspectos reprimidos de um dos personagens dentro do grande tabu Ocidental do incesto e do parricídio que o sacrificio de Januário ganha, em nível individual dos conflitos vividos pelo protagonista Gaspar, uma forma de sublimar o conflito em busca de uma nova ordem que, ao final, falha.

A personagem Malvina é o catalisador do conflito trágico vivido por Januário e Gaspar no romance. Mitologicamente, os impulsos incestuosos são em Fedra inseridos pela deusa Afrodite, que deseja se vingar de Hipólito por este não lhe prestar culto. **Os sinos da agonia** tira esse *deus ex machina* (da mesma forma que Racine em sua peça) para tornar essa paixão uma tragédia humana. Tal paixão vai crescendo de maneira verossimilhante na narração à medida que Malvina vai se encantando cada vez mais com o enteado.

Antes de conhecê-lo, Malvina não se interessa muito pelo filho do marido, apesar de ter uma certa curiosidade por conhecê-lo. João Diogo é que lhe dizia que “Gaspar era um esquisitão. [...] Mas se era assim tão sensitivo como o pai falava, devia ter uma alma feito a dela.” (DOURAD, 1981, p.89)

Quando o enteado chega a sua casa cansado de suas caçadas pelo sertão, ela já possui uma imagem mental dele construída a partir das histórias que lhe contam. Sabe que ele é um rapaz que nunca se envolveu com mulheres (supostamente fez um juramente à Virgem Maria após a morte da mãe) e que, estudando em Coimbra, possuía gosto pela música e pela poesia. Através da imaginação, ela se enche de instintos maternais em relação a esse ser que cria em sua mente e, enquanto ele descansa do retorno da viagem, ela toca seu cravo como uma mãe embalando uma criança que vai dormir: “A música em surdina, como deve ser para um menino dormindo. Ele agora dormia que nem um anjinho do céu. (...) Era o que ela mesmo se dizia nos seus contrariados desejos maternais.” (DOURADO, 1981, p.94)

Quando encontra pela primeira vez seu enteado, ela se encanta pela sua “beleza angelical”:

Os olhos de Gaspar pousaram nos seus olhos, mergulharam por ela a dentro. Varando-a de lua, estremecimento e dor. Agora mais, ainda selvagens. E foi dela a vez de corar. Empalideceu depois, feito aos pouquinhos desmaiando, enquanto durava aquele olhar. E se sentia tremer e queimar por dentro, nos fogos da agonia. Ferida, varada, perdida, pensou num último esforço para voltar a si. Nunca aquilo me aconteceu, nunca mais me livrarei dele, pesava sempre depois no quarto. (DOURADO, 1981, p.103)

Lembrando após esse encontro todas essas sensações, ela assume estar apaixonada. Dessa maneira, Malvina caminha para a tragédia de amar seu enteado em segredo, mas esse amor não é por pura vingança de uma deusa caprichosa. Como uma heroína trágica moderna, Malvina é essa deusa caprichosa, encarnando elemento de Afrodite com seus cabelos vermelhos, olhos “em chamas”, sua busca constante de prazer e riqueza e uma imaginação que tudo quer ter para si. Sua tragédia é intensificar o desejo de um futuro amor com o enteado, entendendo suas projeções imaginárias como oráculos que dependeriam dela para acontecer, e por isso que ela começa a “maquinar” como poderia ficar no futuro com Gaspar, levando ao plano de assassinar o marido manipulando um amante.

Como herói trágicos, Januário, Gaspar e Malvina relacionam-se com o sentido moderno da tragédia à medida que seus destinos não são impostos pelos deuses. Herói trágicos modernos, os três protagonistas não conseguem, ensimesmados em seus pensamentos, perceber que seu destino é compartilhado pela comunidade da mesma maneira que os heróis trágicos antigos. Eles vivem um universo em crise, mas esse serve somente como base para as suas tragédias que resultam de ações individuais.

Seus destinos são aceitos na solidão. É assim que Januário aceita o destino de sua morte em efígie; Gaspar aceita que, mesmo amando sua madrasta, seu amor é impossível; Malvina aceita o destino de levar as últimas consequências (o suicídio) o seu amor.

Considerando que em **Os sinos da agonia** o trágico entra como elemento importante para a análise da obra dentro de uma perspectiva da teoria dos gêneros, resta pensar de que maneira esses elementos trágicos aparecem na obra. A partir daqui, busca-se pensar como a obra se relacionado com o gênero narrativo na forma moderna do romance.

A primeira distinção feita é formal. O texto de **Os sinos da agonia** não foi escrito para ser encenado, apresentando-se como uma narrativa em prosa e não como um texto contendo diálogos dos personagens e rubricas para sua representação cênica. Porém, essa questão puramente formal não basta para entender a relação da obra com o gênero narrativo.

Os sinos da agonia é um romance que se vale da técnica moderna do fluxo de consciência, exercitando-o de maneira semelhante a romances de vanguarda como **Ulisses**, de James Joyce, **Mrs. Dalloway**, de Virginia Woolf, e **Luz em agosto**, de William Faulkner. Combinando monólogo interior com discurso indireto livre, o discurso narrativo do romance de Autran Dourado trabalha, segundo Rodrigues (2009), combinando diferentes focos narrativos. Na “Primeira Jornada”, o foco narrativo é centrado em Januário rememorando os acontecimentos que levaram à paixão por Malvina e o assassinato de Dom João Diogo Galvão. Na “Segunda Jornada” o foco narrativo se centra rapidamente em Dom João Diogo Galvão e seu filho Gaspar

para depois concentrar-se na perspectiva de Malvina, narrando nas suas lembranças sobre o casamento com Dom João Diogo Galvão, seu amor ao enteado e seu plano de assassinato ao marido. Na “Terceira Jornada” o foco centra-se nas lembranças de Gaspar, recontando sua relação com o pai quando ainda era vivo, sua paixão pela madrasta (e sua recusa quebrar o tabu do incesto) e a decisão de se afastar de Malvina após a morte do pai. Por fim, na “Quarta Jornada” o foco é inicialmente em Malvina, que, frente a recusa de Gaspar, denuncia-o como o assassino do pai e comete suicídio; passa para Gaspar, que toma conhecimento dos planos de Malvina de acusá-lo através de uma carta; chega a Januário, que entra na cidade de Vila Rica e é morto pela polícia.

Rodrigues (2009) ainda aponta o posicionamento do narrador, que através do fluxo de consciência fica em uma situação de “simbiose entre o narrador e o personagem, a ponto de em alguns momentos não podermos distingui-los”. (RODRIGUES, 2009, p.300) Para a autora. através dessa técnica parece ao leitor que a história se conta por si mesma.

Ainda que o narrador “desapareça”, ele está sempre presente, mediando com palavras aquilo que o personagem ficcional supostamente está pensando. **Os sinos da agonia** exerce a técnica de fluxo de consciência não para criar uma “ilusão de realidade” ao estilo de Flaubert, que buscava uma forma narrativa em que o romance fosse um palco em que o leitor viveria a realidade em carne e osso, mas sim para contestar qualquer discurso que se considera como verdadeiro.

Januário, no momento em que vai rememorar a execução de sua morte e efígie, assume que aquelas lembranças na verdade não são suas, mas sim contadas pelo seu escravo, Isidoro, que as viu:

Isidoro ia falando o que tinha visto. Com a ajuda da imaginação e da memória, Januário tentava recompor toda a cena que o preto, na sua simpleza, mal podia descrever. [...] Com toda essa matéria sonhada ou vivida [aquilo que podia imaginar a partir do que viu ou de outras coisas que lhe contaram] Januário rememorava o que os olhos não viam, o coração não sentiu. [...] 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 as costas. (DOURADO, 1981, p.35)

Anulando as diferenças entre o real e o imaginário, um elemento característico do romance moderno para Adorno (2001), ele sente essas lembranças imaginárias como se as tivesse vivido. Beirando o gênero lírico, o romance em análise expressa, antes de tudo, sentimentos do eu. Ainda assim, personagens se interpõem entre o autor implícito e o leitor. Logo, essa explosão lírica ao narrar a subjetividade dos personagens no romance possui a função não de ser a expressão do “eu”, mas sim de potencializar a solidão trágica moderna e minar as noções de “real objetivo” que o romance deveria representar.

A narração centra-se no fluxo aleatório de pensamento dos indivíduos, relacionando-se com o romance moderno que, como já indicado por Adorno (2001),

busca internalizar em sua forma um mundo fragmentado em que não mais é possível fixar um sentido para o mundo exterior. Assim, elementos característicos da tragédia moderna, como o silêncio e a solidão do herói, ganham um sentido mais profundo de isolamento dos indivíduos quando pensados dentro da técnica de fluxo de consciência.

Utiliza-se como exemplo o amor silencioso de Malvina por Gaspar. Após conhecer o enteado, ela assume sua paixão por ele nas profundezas de sua intimidade. Consciente de que sua paixão mexe com profundos tabus sociais, ela sabe que seu amor não deveria ser pronunciado em voz alta, devendo ser vivido no silêncio "Dia e noite não sossegava o impossível amor. Um amor que não devia dizer. Nem de longe podia deixar que ele desconfiasse e viesse a saber". (DOURADO, 1981, p.105)

Desesperada por demonstrar seu amor, mas tragicamente impedida de pronunciá-lo, Malvina, iniciando uma relação externamente amistosa com Gaspar:

Começou então a jogar o mas intrincado e perigosos dos jogos. Muitas vezes acreditava se avizinhar do abismo. Um passo à frente e tudo poderia ruir. Tudo queria ganhar, nada queria perder. Ela se dividia, era uma casquinha na voracidade do rio, que a correnteza podia levar. (DOURADO, 1981, p.106)

Malvina inicia assim começa um “jogo” de silêncios e não ditos com Gaspar para, de alguma forma, expressar seu amor. Pelo estilo narrativo de Autran Dourado, aquilo que Hauser (1994) aponta como o comportamento simbólico do herói trágico moderno, o silêncio, ganha grande profundidade. Com o foco centrado tanto na perspectiva de Malvina quanto na de Gaspar, a narração demonstra várias significações simbólicas que os gestos, os olhos, a música e a poesia podem assumir quanto não se pode falar explicitamente aquilo que se deve manter em silêncio.

Ao centrar a narração na subjetividade dos personagens, a narrativa de **Os sinos da agonia** implode a visão de real como algo unívoco. A troca de foco narrativo funciona nesse romance como um exercício de perspectivismo barroco, que, como em *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, visa ressaltar “a natureza ambígua da realidade; esta é tão variável e multiforme quanto os aspectos a partir dos quais pode ser vista”. (HAUSER, 1993, p.111)

Esse perspectivismo barroco permite Rodrigues (2009) adjetivar o estilo narrativo de Autran Dourado de “labiríntico”. É uma narrativa de múltiplas interpretações sobre um mesmo acontecimento, cabendo ao leitor, como o herói mítico Teseu, buscar o centro do labirinto, ou o sentido da história narrada, sendo que esse centro/sentido já não é mais o real como algo apartado do indivíduo, uma verdade objetiva e externa, mas sim um centro/sentido existencial ou simbólico, uma verdade subjetiva e interna.

Um exemplo de como o discurso narrativo de Autran Dourado trabalha com o perspectivismo são as duas diferentes narrações feitas do primeiro encontro entre Gaspar e Malvina na sala do sobrado em que agora ela e o marido residem. Malvina, responsável pela decoração do ambiente, espera que Gaspar aprove os seus gostos e fica observando-o analisar os objetos da sala:

Gaspar saiu do quarto. Malvina estava na sala, junto da janela, quando ele emergiu na porta do corredor. Não entrou logo, e os seus olhos percorreram atentos tudo ao redor, do tabuado do assoalho ao teto apainelado. Parecia interessado na graça das pinturas cujos temas, as quatro estações, a mesma é que escolheu. (...) Será que gostava? Aprovava a sua obra, as suas mudanças tão grandes que fez na vida de João Diogo? Sim, devia aprovar. Se era um homem delicado, que viveu não só no reino mas noutras cortes, onde a vida é sempre melhor. (DOURADO, 1981, p.98)

Em sua visão da situação, Malvina projeta no outro a aceitação daquilo que admira em si mesmo, seu “bom gosto” artístico e decorativo. Essa situação é narrada na perspectiva de Gaspar:

Nos painéis do teto as quatro estações, junto do lustre flores e guirlandas, cupidos e medalhões. Pintura de cores vivas e chapadas, azul e vermelho, verde carregado, o preto com que se acentuava o risco das figuras. Sorriu diante dos cupidos, pareciam mais dois anjinhos de igreja, as feições brejeiras. Uma pintura singela e imperfeita, uma figuração que fugia as cânones, uma mistura de oriente e ocidente, de fábula grega e frutos da terra, pensou o mazombo desenraizado que ele não conseguia deixar de ser. (...) Mazombo da Ilustração, estranhava as cores quentes demais, lisas. (DOURADO, 1981, p.156)

Quando, no discurso narrativo da obra, o leitor toma contato com esse trecho, percebe Gaspar, mentalmente afim a estética árcade, desaprova os excessos barrocos que percebe na madrastra só de olhar para o afresco das quatro estações, o que entra em choque com a visão que a personagem teve da mesma situação. Focando as percepções de um mesmo momento por personagens diferentes, a narrativa de **Os sinos da agonia** distancia-se de uma perspectiva da possibilidade de narrar um real “objetivo”, demonstrando o quanto da subjetividade humana é envolvida em qualquer acontecimento, mesmo em algo banal como uma avaliação de uma decoração. Malvina deseja que Gaspar, seu enteado tão esperado, aprove seus gostos, e assim interpreta seus gestos. Gaspar, com uma certa antipatia inicial pela madrastra, ativa sua mentalidade árcade frente a uma obra de arte que ela considera bonita e avalia de uma maneira completamente diferente da que ela imagina.

O real, o mundo objetivamente representado pela grande épica, aqui só existe como fragmentos de percepções subjetivas. Assim, o romance representa uma situação em que pessoas só conseguem se comunicar através de gestos e de silêncios, sendo que estes muitas vezes não ganham as mesmas significações que intentam quem os comunica.

4 Considerações finais: um épico negativo permeado de silêncios

Na busca de se pensar os gêneros literários como performances que estruturam nossa visão de realidade, o presente estudo percorreu a trajetória das formas literárias do Ocidente através dos tempos buscando demonstrar como os elementos característicos dos gêneros não são puramente formais, mas sim expressam visões de compreensão de mundo. A seguir, apontou-se como **Os sinos da agonia**, de Autran Dourado, pode ser pensado em relação ao romance moderno, derivado do gênero narrativo, apresentando elementos trágicos e até mesmo líricos.

Buscou-se demonstrar como os gêneros, não vistos como puros, se interpenetram em uma relação de gênero como substantivo e como adjetivo. Para finalizar, especula-se agora sobre as possíveis significações da obra para pensar uma visão de mundo a ser apreendida.

Os sinos da agonia foi um romance publicado em 1974, no auge da fase “dura” da ditadura militar brasileira. Nesse contexto, um romance que se ambienta em um momento histórico de repressão, os períodos finais do domínio colonial português, é estratégica, seguindo uma tendência dos romances latino-americanos no período que revisitam o passado como uma forma de criticar implicitamente o momento em que se vivia.

O romance analisado ele é uma narrativa simbólica à medida que interpreta a decadência do ciclo de ouro como um palco de crise do qual a tragédia necessita. A crise das Minas do final de século XVIII não deve ser apreendida em um paralelo direto com o momento político brasileiro da segunda metade do século XX. A narrativa de **Os sinos da agonia busca** permite performar universalmente o drama humano dos indivíduos que vivem em situações de crise e repressão. Não é a intenção do presente estudo pensar o romance como alegórico, porém, é uma indicação para futuros estudos compreender melhor os mecanismos simbólicos que essa obra utiliza para expressar essa sensação de viver em um governo totalitário, obra publicado no auge da ditadura civil-militar brasileira.

Com o tema do incesto, um dos grandes tabus humanos, o romance recupera um mito grego no qual o silêncio daquilo que se sente é central. A partir desse tema mítico, Autran Dourado explorou as mais diversas possibilidades de se comunicar através do silêncio, silêncio politicamente imposto à intelectualidade no período em que ele escrevia.

Mais do que dar ao leitor uma “ilusão de realidade”, **Os sinos da agonia** coloca no centro a subjetividade dos personagens que vivem uma verdadeira tragédia em suas vidas, privilegiando mais a experiência individual do homem em um momento de crise (coletiva e individual) do que uma narração objetiva desse mesmo momento. A solidão e o silêncio do herói trágico, incapaz de se comunicar com os seus semelhantes, ganha uma significação especial dentro da forma dessa obra: temos

acesso a psicologia profunda de personagens que estão impedidos de falar. Dessa maneira, a obra é um épico negativo (ADORNO, 2001) em que os personagens, no máximo de ensimesmamento, direcionam-se todos para suas dissoluções.

Como épico negativo, **Os sinos da agonia** elege o silêncio como única forma possível de comunicação entre personagens isolados. Nesse mundo silencioso, resta aos seres interpretarem isoladamente os sinais dos outros, seja em um olhar, em um gesto ou pela arte. O silêncio que obrigava as personagens a se silenciarem, seja pelo tabu ou pelo medo do poder imperial (“as paredes tem ouvidos”, e que várias vezes se repete sempre que algum personagem fala algo que pensa) é um melancólico símbolo da crise crítica existencial vivida pela intelectualidade latino-americana no período das ditaduras militares. Para além desse simbolismo historicamente localizável, o romance de Autran Dourado, ao movimentar mitos e diferentes gêneros literários, pode ser lido também como uma narrativa que, ao colocar em palavras o silêncio, performa literariamente a solidão individual do homem contemporâneo de viver aquilo que não se pode dizer, seja pela proibição ou pela incapacidade de se comunicar.

Referências

- ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. *In: ADORNO, Theodor W. Notas de teoria literária I*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003. p. 55- 63.
- BAUMGARTEN, Carlos Alexandre. Tragédia: dos gregos aos modernos. *Cadernos Literários*, Rio Grande, n.4, 1999, p.19-44.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *In: BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura: obras escolhidas v.1*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p.197-221.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. v.1. Rio de Janeiro: Vozes, 1986.
- DOURADO, Autran. *Os Sinos da Agonia*. 5 ed. São Paulo: Difel, 1981.
- DOURADO, Autran. *Os Sinos da Agonia, romance pós-moderno*. Revista USP, São Paulo, n.20, p. 119-24, 1993-1994.
- FROW, John, “Reproducibles, rubrics and everything you need”: genre theory today. *PMLA*, v.122, n.5, p.1626 -1634, 2007.
- GENETTE, Gérard. *Introdução ao architexto*. Lisboa: Vega, 1990.
- HAUSER, Arnold. Tragédia e humor. *In: HAUSER, Arnold. Maneirismo: a crise da renascença e o surgimento da arte moderna*. São Paulo: Perspectiva, 1993. p.103 - 111.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. As diferenças de gênero na poesia. *In: HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. Cursos de estética*. v.4. São Paulo: Edusp, 2004. p.83-276.
- HELENA, Lucia. A tragédia grega. *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n.72, 1983, p.20-35.
- LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo: ou a polêmica em torno da ilusão*. 10 ed. São Paulo: Editora Ática, 2006.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

OLIVERIA, Marisa Corrêa Silva e Vicente Soares de. Os sinos da agonia, de Autran Dourado: tragédia clássica e romance pós-moderno. *Via Atlântica*, n.7, out. 2004. p. 111-120.

RODRIGUES, Carine Brier. Os sinos da agonia: narrativa composicional. *Letrônica*, v.2, n.1, p.-293-305, julho, 2009

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

SANTIAGO, Silviano. *O narrador pós-moderno*. Revista do Brasil, ano 2. n.5, 1986.



Os sinos da agonia: reading from the literary genres theory

Revista Falange Miúda
ISSN 2525-5169

Periodicity:
Fluxo contínuo

Volume 8
Number 1

Abstract:

Os Sinos da Agonia, by Autran Dourado, tells an incestuous story of a wealthy family in the city of Vila Rica (currently Ouro Preto, Minas Gerais) in the period of decadence of the gold cycle, the end of the 18th century. Released in 1974, at the height of the civil-military dictatorship, it is a work that mixes elements of the Phaedra myth with the context of political repression at the end of the Colonial Period. Thinking about how an ancient Greek myth can gain new meanings through the contemporary novel, the present study proposes a review of studies on literary genres to establish the idea that these are not only forms that literature can take, but also shape worldviews that a work performs. From this, Os sinos da agonia is analyzed in order to demonstrate that the genres interpenetrate in it to perform an experience of loneliness in living what cannot be said in contexts of individual and collective repression.

Keywords: Literary genres; novel; Autran Dourado