

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
DEPARTAMENTO DE LINGUA E LITERATURA VERNÁCULAS

, A, DIMENSÃO BARROCA .

DE

OS SINOS DA AGONIA

Dissertação submetida à Universidade Federal de Santa Catarina para  
obtenção de Grau de Mestre em Letras - Literatura Brasileira.

DILBERTO ANTONIO VIEIRA DA CUNHA

Dezembro de 19 78

Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do Grau de Mestre em Letras, e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação.

Celestino Sachet

Prof. Dr. Celestino Sachet - Orientador

Celestino Sachet

Prof. Dr. Celestino Sachet - Coordenador

BANCA EXAMINADORA:

Celestino Sachet

Prof. Dr. Celestino Sachet

[Signature]  
Prof. Dr. José Curi

Fioravante Ferro  
Prof. Dr. Fioravante Ferro

A Terezinha,

-jninha esposa,

por seu amor, paciência e  
sofrimento.

A meus, filhos:

; Karirie, Michel e Gibran,

pelas horas que lhes foram  
roubadas,

AGRADECIMENTOS ESPECIAIS

Ao Orientador: Prof. CELESTINO SACHET

pela segurança nas sugestões e persistência na  
atenção dispensada.

Aos Professores das disciplinas de Pós-Graduação, pelo devota-  
mento ao magistério.

Aos colegas e Professores do Departamento de Língua e Literatu-  
ra Vernáculas, pelo estímulo e apoio.

A Oswaldo Geacomini, pela prova de amizade.

A todos aqueles que de forma direta e indireta me auxiliaram  
e incentivaram neste trabalho.

S U M A R I O

RESUMO .....	viii
ABSTRACT.....	x
INTRODUÇÃO .....	1
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	5
1. BARROCO: SURGIMENTO, CONSTANTE HISTÓRICA E CARACTERIZAÇÃO.	6
1.1. Surgimento do Barroco .....	6
1.1.1. O Barroco como originário da crise r <sup>^</sup> nascentista .....	6
1.1.2. O Barroco e o contra-reformismo de Weisbach .....	9
1.1.3. O Barroco e o absolutismo de Balet ..	10
1.1.4. O Barroco e o formalismo imanente de Wlflin i.....	11
1.2. Barroco - Uma Constante Histórica .....	16
1.3. Caracterização do Barroco .....	20
1.3.1. Caracterização temática .....	20
1.3.2. Caracterização estilística .....	28
Referências Bibliográficas .....	37
2. A TEMÁTICA DO BARROCO EM OS SINOS DA AGONIA'.....	42
2.1, A morte, o supremo tema do Barroco .....	42
2.2, O tema da religiosidade contra-reformista ,,	44
2.3, Carpe diem e erotismo .....	50
2.4, "Ostentatio" barroca .....	53
2.5, A temática do Feísmo .....	57
2.6, Conflito e tensão gerados pelo absolutismo real .....	60

2.7. Solidão e Catarse .....	62
Referências Bibliográficas .....	65
3. ANÁLISE EM NÍVEL NARRATIVO .....	67
3.1. Mito e tragédia .....	67
3.2. Narrativa em blocos .....	88
3.3. Contraponto .....	98
3.4. O tempo .....	103
3.5. Foco narrativo .....	113
Referências Bibliográficas .....	123
4. DIMENSÃO BARROCA DAS PERSONAGENS .....	127
4.1. Caracterização barroca de Malvina e Gaspar.	127
4.2. Mecanismos de sugestibilidades barrocas ...	145
4.2.1. Alternância de situações .....	146
4.2.2. Simbiose de personagens .....	147
4.2.3. Reiteração de personagens .....	149
Referências Bibliográficas .....	154
5. DIMENSÕES BARROCAS NO ESTILO E NA LINGUAGEM DE OS SINOS DA AGONIA.....	155
5.1. Figuras Literárias .....	155
5.1.1. Metáfora .....	155
5.1.2. Hipérbole .....	158
5.1.3. Antítese .....	161
5.1.4. Paradoxo e Oxímoro .....	163
5.1.5. Metonímia .....	166
5.1.6. Figuras de repetição .....	167
5.1.6.1. Anadiplose .....	168
5.1.6.2. Anãfora .....	170
5.1.6.3. Reduplicação ou Epizeuxe .....	171

5.1.7. Processo de sensorializações .....	173
5.1.7.1. Sinestesia .....	174
5.1.7.2. Aliteração .....	176
5.1.7.3. Eco e Homoteleuto .....	178
5.1.7.4. Imagens Sensoriais .....	179
5.2. Arfícios literários .....	184
■ 5.2.1. Arfícios verbais .....	184
5.2.1.1. Preciosismos verbais .....	184
5.2.1.2. Trocadilho .....	188
5.2.1.3. Enumeração excessiva .....	190
5.2.2. Arfícios frásicos .....	197
5.2.2.1. Progressão livre e imaginativa das sentenças .....	197
5.2.2.2. Omissão das ligaduras sintáticas.	199
5.2.2.3. Assimetria .....	202
5.2.2.4. Construções zeugmáticas .....	204
5.2.2.5. Hipêrbato .....	205
5.2.2.6. Aforismos .....	207
5.2.2.7. Popularismos de sonora significa- ção estética .....	208
Referências Bibliográficas .....	211
CONCLUSOES .....	213
APÊNDICE .....	217
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS . . .	25
BIBLIOGRAFIA.....	227
1. Obras de Autran Dourado .....	227
2. Estudos sobre Autran Dourado .....	228
2.1. Ensaio .....	228
2.2. Artigos e reportagens .....	228
3. Teoria, História e Crítica Literária .....	231
4. Outras Obras .....	234
GRÁFICOS	
n' 1 Esquema mitológico recorrente .....	71
n? 2 Destino - As Parcas .....	87
n^ 3 Encadeamento e articulação dos blocos narrativos.	93

## RESUMO

Os sinos da agonia apresentam uma dimensão barroca de grande alcance e profundidade: sentimento trágico da vida, estado de conflito e tensão, duelo entre o espírito e a carne, ascetismo e erotismo, confusão entre o visual e a verdade histórica, entre o imaginado e o palpável, numa mistura de valores contrastantes e pictóricos de rara felicidade.

A presente dissertação tem por finalidade investigar, nesse romance, como o autor manipulou os recursos estético-literários para expressar a sua dimensão barroca.

A presente análise fundamenta-se no globalismo crítico e é feita, sucessivamente, a nível da narrativa, das personagens, da linguagem e da temática.

Quanto aos temas do Barroco o autor explora com habilidade a morte, a religiosidade contra-reformista, o "carpe diem" e o erotismo, a "ostentatio" barroca, o feísmo, o conflito e a tensão gerados pelo absolutismo do rei, a solidão e a catarse.

Constatou-se que ao nível da narrativa a dimensão barroca desse romance é expressa pelo aproveitamento que o autor faz de temas mitológicos, pela recorrência à tragédia, (forma dramática por excelência barroca); pelo processo de montar a narrativa em blocos assimétricos, mutáveis e intimamente articuláveis; pela utilização da técnica do contraponto; pelo tratamento especial conferido ao tempo e ao foco narrativos,

A nível das personagens a análise constatou que o autor enquadra as personagens dentro de um esquema de valores barrocos, expresso através da identidade morfológica entre suas personagens e as da literatura barroca, e igualmente, pelos processos de alternância, simbiose e reiteração.

Para tornar expressiva a dimensão barroca de Os si-



rios dá agonia, o autor procurou também adequar a linguagem e o estilo à narrativa, que vai desde a seleção do vocabulário até mesmo a construção frasal típica do barroco, com grandes esforços que se abrem em movimentos descentralizados, até - sobretudo - a escolha de figuras, imagens e artifícios que caracterizam a narração.

Constatou-se ainda, que, diante da ênfase dada à agonia e à morte, também o tema aparece nitidamente com feições barrocas, podendo ser expresso em termos de "alegorização do pesadelo e da conscientização do absurdo existencial; o mundo como teatro, a vida como engano, ilusão e sonho"»

A B S T R A C T

The "Bells of Agony" presents a baroque dimension of full length and depth: a tragic view towards life; conflict and tension; a duel between the spirit and the flesh, scepticism and eroticism; confusion between visual and historic truth, between the imaginary and the touchable, in a mixture of values contrasting and picturesque of rare happiness.

The dissertation aims at a deep investigation on the novel; on the way the author with the aesthetic - literary resources to express its baroque dimension.

The analysis is based on a global criticism and it is done on the levels of the narrative and characters consecutively.

As far as the Baroque Theme, the author exploits death, religious - counter - reform, the "Carpediem" erotism, baroque ostentation, the ugliness, the conflict and tension created by the absolutism of the king, loneliness and catarse.

We concluded that on the level of the narrative the baroque dimension of the novel is expressed by the way the author uses mythology, his way of turning to tragedy, (dramatic form exclusively baroque); by the way he builds the narrative in assymmetric blocks, changeable and intimately articulated; by the utilization of the counter - point - technique; by the special treatment given to time and the focus of the narrative.

On the character level we came to conclude that the author places the characters within a system of baroque values ; which are expressed through the morphological identity of his characters and of the baroque literature; and similarly, through processes of exchange, symbiosis and reiteration.

In order to make the baroque dimension expressive enough in "The Bells of Agony", the author tried to make language and style adequate to the narrative, which goes from the narrative

up to selection of words and even to phrasal construction typical of baroque; with big struggle that opens itself in decentralized movements, going to the point of choosing the figures, imagery and artifices that characterize the narrative.

We also realized that facing the emphasis given to death and agony, the theme is shown to have baroque characteristics being expressed in terms of the allegory of nightmare and the awareness of existential absurd as well: the world as a theater, life as a farse, illusion and dream.

INTRODUÇÃO.

A ficcionalidade, isto é, a criação de uma supra-realidade projetando-se como um universo coerente e verossímil, é uma das características fundamentais da obra literária,

Cada autor cria e ordena os elementos ficcionais a seu modo, conforme a sua visão particular da realidade,

Autran Dourado, autor do romance em que se baseia esta dissertação, parece estar mais preocupado com a função estética da literatura, embora não negligencie as demais funções. Segundo ele "por mais importante que seja o que o romancista tem a dizer, não, são as suas idéias e sim os seus dons naturais, aliados a sua saldeira artesanal e técnica, que lhe conferem perenidade, como antigamente se costumava dizer que era o que a arte devia buscar"(1). Insiste ainda dizendo; "o que importa no romancista é a sua capacidade de dar vida através de recursos técnicos objetivos, e não as idéias e filosofias"(2).

Interessado, pois, com o virtuosismo técnico, a elaboração formal, a arquitetura e mecânica do romance, Autran Dourado descobre nas estruturas complexas e surpreendentemente inéditas do Barroco uma fonte inesgotável de inspiração e sugestões. Ele mesmo confessa: "a visão que tenho do Barroco é uma visão pessoal, criativa e ideológica. O Barroco para mim não é apenas um conceito histórico, um capítulo da história da Arte, mas alguma coisa viva e atuante, que me estimula na elaboração da minha própria criação literária"(3).

Eis porque a presente dissertação, centralizando-se na análise e interpretação de Os sinos da agonia, tem como objetivo demonstrar que pela técnica, pelo estilo e pela temática esta obra se enquadra dentro de dimensões barrocas,

A análise se propõe a examinar que recursos estéticos literários e temáticos o autor pôs em jogo para alcançar e sugerir

tais dimensões.

Devido à caxência de abordagens similares (pelo menos até o presente momento) nesse campo de análise, o estudo procura ser direto sobre o texto ficcional, airxiliado tão somente pela indispensável fundamentação teórica alusiva às mais diversas questões pertinentes ao Barroco.

A análise se coloca numa posição crítica "globalizante", "integral" e "totalizante", cujos nomes representativos são: Antônio Cândido (4), Eduardo Portella (5), Raul H. Castagnino (6) etCo Faz-se, então, proveito de elementos do Estruturalismo, Formalismo, New Criticism e de fatores externos que se interiorizam na obra: o social, o político e o psicológico.

Esta dissertação está estruturada em cinco capítulos e um apêndice, apresentando no final de cada um deles referências bibliográficas.

O capítulo primeiro consta de uma exposição de pressupostos teóricos relacionados diretamente com o Barroco, tomando-se sempre como base a melhor lição dos especialistas. Examina-se inicialmente a questão do surgimento do Barroco com enfoque das diferentes teorias (o Barroco como originário da crise renascentista, o contra-reformismo de Weisbach, o absolutismo de Balet, o formally imanente de Wblflin) (7).

Orientando-se pela advertência de Lourival Gomes Machado (8) em seu livro Barroco mineiro no sentido de que se deve firmar a impossibilidade de dissociar forma e conteúdo nas análises literárias que aspirem a uma compreensão global dos fenômenos, a metodologia crítica estabelecida para a análise de Os sinos da agonia deverá estar voltada tanto para os conteúdos ideológicos (temáticos) como para os seus atributos estilísticos e formais que expressara a sua dimensão barroca.

Daí que o presente trabalho assenta uma de suas bases nas famosas categorias de Wölflin que admite o Barroco como evolução das formas clássicas, isto é, uma passagem do linear para o

pictórico, do plano a profundidade, das formas fechadas às formas abertas, da clareza absoluta a clareza relativa, da multiplicidade a unidade ou integração. Procurar-se-ã demonstrar que Autran Dourado tenta uma transposição dessas formatividades para Os sinos da agonia.

Ainda nos pressupostos teóricos discute-se a problemática do conceito de Barroco como uma "constante histórica", isto é, um tipo de expressão que sobreviveu nas estéticas subsequentes aos Seiscentos e capaz mesmo de sobreviver no Modernismo (9) mediante o deliberado emprego de formas, artifícios, mecanismos e temáticas a ele similares, É nessa linha de raciocínio que se procura compreender e justificar o barroco de Os sinos da agonia,

Também como fundamento e subsídios da análise buscou-se a caracterização temática e estilística do Barroco (capítulo 1°)

Nos capítulos 2º, 3º, 4º e 5º desenvolve-se a análise da obra nos níveis da temática, da narrativa, das personagens e da linguagem.

Sobre a temática do Barroco considera-se como o autor manipula temas os mais contrastantes possíveis tais como a morte, a religiosidade contra-reformista, o carpe diem e erotismo, a "ostentatio", o feísmo, o conflito e a tensão gerados pelo absolutismo do rei, a solidão e a catarse.

Ao nível da narrativa (capítulo 3º) investiga-se como Autran Dourado, pretendendo imprimir ao romance caráter barroco, recorre a elementos clássicos (mitologia e tragédia), bem como a outros expedientes entre os quais a técnica do contraponto, o tempo e o foco narrativos.

A nível das personagens (capítulo 4º), evidenciam-se os mecanismos adotados para revestir as personagens (Malvina e Gaspar principalmente) de características idênticas as da literatura barroca.

No 5º capítulo examina-se a constelação de figuras e artifícios de linguagem habilmente manipulados cora intentos de cul-

teranizar o estilo de Os sinos da áqohia, Como a análise constatou um variado e fabuloso contingente de recursos estilísticos, este capítulo alongou-se em demasia e serve de complementação. a, tese.

No que se refere as conclusões, insiste-se que a obra se reveste de foros barroquizantes graças a um somatório de elementos relativos a formatividades das artes visuais barrocas (v, go as categorias de Wblflin), relativos também a temática e ao estilo barrocos, como também graças a criação de uma ambiência similar à da época do Barroco (século XVII).

Como apêndice sonda-se a posição de Aufran Dourado face aos pronunciamentos críticos e também alguns informes sobre a sua formação literária.

Em se constituir como paradigma a outras abordagens semelhantes, eis uma das possíveis utilidades desta dissertação.

Como toda a grande obra de arte. Os sinos da áqohia não: se propõe de maneira acabada ao leitor, nem mesmo ao crítico, que não passa de um leitor mais ladino. Por isso mesmo, ficam aqui estas anotações que unidas aos demais estudos de outros ensaístas possam contribuir para uma compreensão mais ampla desse romance, que não deixa de ser, em certa medida, o nosso retrato, as nossas dúvidas, indagações e contradições o

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- (1) DOURADO, Autran» Umá poética de romance, 1-<sup>a</sup> edição. São Paulo Editora Perspectiva S, Ao, 1973, p, 117,
- (2) Idem, ib. po 101,
- (3) Idem, ib, p. 360
- C4) CÂNDIDO, António o Literatura e sociedade o Estudos de Teoria e História Literária» 3-<sup>a</sup> ed, revista, São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1973o
- (5) PORTELLA, Eudardo. Teoria da comunicação literária. Rio de Janeiro, Edições Tempo Brasileiro, 1970.
- C6) CASTAGNINO, REUI Ho Que é literatura? natureza e função da literaturao Trad, Luiz A. Caruso, São Paulo, Editora Mestre Jòu, 1969.
- (7) WOLFLIN, Heinrich. Conceptos fundaméntales de lá historia dei arte, 3-<sup>a</sup> edição, Madrid, Espasa-Calpe, 1952»
- (8) GOMES, Lourival Machado. Barroco mineiro. São Paulo, Editora Perspectiva, 2-<sup>a</sup> edo, 1973, p. 60.
- (9) Exemplo típico disso é o fato de a estética de nossos dias estar permeada de uma constante formulação lúdica barroca» José Guilherme Merquior discorrendo sobre "Os estilos históricos na literatura ocidental" na obra coletiva "Teoria Literária", insiste que o "estilo moderno" está imbuído de um "amor barroco à arte-jogo - e isso, tanto no plano do conteúdo quanto da forma" (po 84). "Jogo quanto ao conteúdo'i ele explica pela visão moderna em se comprazer no tratamento paradístico dos sentimentos e situações, isto é, em brincar com os temas» "Jogo quanto à forma" quer sugerir o "experimentalismo", a saber, a consciência artesanal.



## 1. BARROCO: SURGIMENTO, CONSTANTE HISTÓRICA E CARAC- TERIZAÇÃO.

O romance Os sinos da agonia reveste-se de dimensões barroquizantes expressas por mecanismos e artifícios deliberadamente criados pelo autor. Por essa razão a análise será efetuada por um processo que tenta estabelecer uma correspondência entre a dimensão barroca do livro e os recursos temáticos e estético-literários manipulados para expressá-la.

Como pressupostos teóricos fundamentais da análise, tentar-se-ã sondar algumas questões imprescindíveis: surgimento do Barroco, a sua problemática como uma constante histórica de nossa civilização, sua caracterização temática e estilística.

### 1.1. SURGIMENTO DO BARROCO:

#### 1.1.1. O Barroco como originário da crise re- nascentista

O Renascimento com sua valorização do homem e de tudo o que é humano não só reage ao teocentrismo medieval, que encarava os reais valores do homem e colocava Deus no centro de todas as coisas, mas também traz para o homem uma nova consciência de ser no mundo a qual não suportaria sem crise.

Segundo Arnold Hauser (1), quando a ordem feudal medieval e as doutrinas da Igreja perderam sua autoridade incontesteável, e Copêrnico passou a terra do centro para uma posição periférica no Universo, os homens se privaram da sensação de que ocupavam uma posição central no mundo da criação. Com essa descoberta, a idéia de uma ordem mundial rigidamente concêntrica, estável, obedecendo ao mesmo padrão, esboroou-se. Daí em diante, o céu e a terra, o sol e as estrelas, o mundo sublunar formaram um só sistema homogêneo

neo. Isso anunciou a idéia de homogeneidade e equivalência de todas as coisas, abrindo caminho para uma filosofia de relativismo universal. Esse foi o primeiro passo para o relativismo da verdade considerada até então como absoluta e inteiramente objetiva.

Outro fato que A. Hauser admite como causa básica da crise do Renascimento reside no Príncipe de Maquiavel com sua doutrina da autonomia de pensamento e ação políticos. Seu autor define a política como uma atividade que deve e pode ser conduzida de maneira totalmente independente de considerações não-políticas. Dissocia a prática política dos ideais e padrões morais cristãos. Essa idéia estendeu-se também aos campos da economia, ciências e artes, quebrando a "visão homogênea" e harmoniosa da Idade Média e da Renascença.

Portanto, depois de séculos de um condicionamento e um processo civilizador alicerçados no rígido esquema teocêntrico, o espírito ocidental experimentava, havia pouco mais de uma centúria, com as luzes do Renascimento, uma sensação de desafoço, através da qual a razão, afinal emancipada, se sobrepunha a velhas deformações da alma humana. O homem conquistava a sua autonomia de consciência perante a antiga idéia avassaladora de Deus, e noções como o Jiumanismo, o subjetivismo, somados à certeza nova e científica das leis que regem o universo, já domesticada a terra pelas viagens de circunavegação e descoberta, concorriam para a edificação de uma imagem antropocêntrica e libertadoramente transfigurada do mundo. Tudo isso levou os homens ao esquecimento dos valores espirituais e eternos e da idéia teocêntrica medieval.

Quando, entre os anos de 1545 e 1563, se realiza o Concílio de Trento com o intuito de combater o racionalismo renascentista e evitar cisões como a que já ocorrera com Lutero (1517), estaria portanto abalada, no todo e em parte, a milenar estrutura espiritual do homem europeu. Os acontecimentos que se seguiram ao conclave tridentino, com a instauração da Contra-Reforma, da Inquisição e a escalada política do absolutismo, vieram encontrar a alma ocidental insuflada pelo idealismo subjetivista do Renascimento, incapaz por isso de aceitar, sem profundo traumatismo, a reação que

nas esferas dos poderes religioso e temporal se desencadeava para a conquista da hegemonia da Igreja. A nova consciência de ser no mundo não comportaria, sem crise, aquela tentativa desesperada de prolongamento da cristandade triunfante da Idade Média para dentro do mundo moderno.

Aguiar e Silva (2) em sua monumental Teoria da literatura aponta as feições diversas dessa crise: "antíteses violentas, a tensão das almas, o sentimento de instabilidade do real, a luta entre o profano e o sagrado, o espírito e a carne, o mundano e o divino".

Dessa época marcada por grandes transformações materiais para o mundo e, paradoxalmente, dessa crise filosófica deflagrada de choques ideológicos e embates religiosistas, com repercussões universais, e que teriam surgido o homem e a arte barrocas.

Muitos são os críticos que reconhecem que a gênese do Barroco está vinculada a essa crise. Afonso Avila (3) observa que, originários de uma "tensão do arco-histórico", o Barroco e seu homem, seu artista e sua arte impregnam-se da agonia do instante e são estigmatizados pelo dilaceramento existencial, pelo estremecimento metafísico. Mais adiante conclui dizendo: "o artista barroco foi histórica e existencialmente um ser em crise, sua arte registrou como uma radar, as oscilações das idéias e as linhas cruzadas das formas de expressão em mudança" (4)

Benedetto Croce (5), em sua Stória dell'età barroca in Itália, reconhece também que "a crise da Renascença instala em quase toda a Europa um clima de perplexidade filosófica e existencial, cujas consequências contribuíram para o florescimento do Barroco".

Igualmente, E. R. Curtius (6) constata que o Barroco tem suas origens na crise renascentista: "o artista barroco procura na sua correta dimensão de abertura inventiva e de contestação pela rebelia da linguagem, uma resposta criativa à pressão exterior de historicidade desencadeada pela crise do Renascimento".

Por fim, nessa mesma ordem de autores que vêm os aspectos essenciais da problemática barroca relacionados com a crise renascentista, enfileira-se também Frederico Zucaró (10). enfatizando que "originariamente o barroco deve referir-se ao estado de crise dos quinhentos com seus embates filosóficos, morais e religiosos"

Com base, pois, no depoimento dos mais diversos autores, é possível concluir que há entre eles perfeita unanimidade em reconhecer que o Barroco é decorrência das inquietações espirituais resultantes de uma profunda crise multiforme, filosófica, histórica, estética e religiosa: a crise do Renascimento.

#### 1.1.2. O Barroco é o "contra-reformismo" de Weisbach

Werner Weisbach (11) e a historiografia liberal e racionalista dos séculos XIX e XX procuram compreender o Barroco como fruto de uma contra-reação espiritual ao Renascimento humanista e racionalista, ligando-o, morfologicamente, aos ideais culturais e espirituais da Contra-Reforma.

Weisbach concebe o concílio de Trento como responsável não só pela revisão dos dogmas e consolidação da organização eclesiástica, mas também pela ampla revisão cultural capaz de ditar diretrizes no campo artístico. Daí que os elementos expressivos das formas barrocas se ligam a traços culturais e espirituais da Contra-Reforma, são eles expansões espirituais contra-reformistas.

Embora essa teoria seja sustentada por Helmut Hatfeld (12), Arnold Hauser (13), etc., há críticos que a recusam. Entre eles, Afrânio Coutinho (14) argumenta que a Contra-Reforma não pôde criar o estilo barroco. Adepto dos ensinamentos de Wölflin (15) frisa que o estilo barroco seguiu uma evolução própria consoante leis imanentes às formas artísticas a partir do estilo renascentista. Admite, contudo, que a ideologia do barroco resultou do movimento espiritual desencadeado pela Contra-Reforma.

A posição de Aguiar e Silva (16) reforça a de Afrânio Coutinho. Aquele autor está de acordo que "a interpretação da gênese do Barroco, determinada por fatores de ordem política e religiosa, foi desmentida pelos estudos modernos e revelou-se historicamente falsa". O Barroco ter-se-ia desenvolvido paralelamente com a Contra-Reforma, não podendo ser considerado o máximo expressão das aspirações e dos valores essenciais daquele movimento católico. "A Contra-Reforma, enfatiza o autor, não pode ser apontada como causa determinante do Barroco, deve ser tida como um dos elementos fundamentais que estruturam a sensibilidade e a temática do Barroco" (17).

Firmando-se um posicionamento crítico perante a tese de que na origem do estilo barroco atuara de modo determinante a Contra-Reforma, há de convir que, embora a Igreja tivesse utilizado a arte barroca como propagação de seus ideais, influenciando os artistas com uma constante supervisão, os caracteres morfológicos barrocos não são expressão daquele movimento dirigido pelos Jesuítas. Não se nega, porém, que tais caracteres se ajustem às reações animadas criadas pela Contra-Reforma. Em contraposição, não se há de recusar que a Contra-Reforma, ao lado de outros fatores desencadeados pela crise renascentista, se estriba como um dos elementos estruturadores da ideologia barroca. Tal fato será comprovado no tópico "Caracterização temática do Barroco".

### 1.1.3. O Barroco é o "absolutismo" de Balet

Fazendo parte dos teóricos preocupados em interpretar a gênese do barroco como determinada por fatores de ordem política, destaca-se a figura de Leo Balet (18), cuja teoria mereceu divulgação no Brasil graças ao interesse de Hannah Levy (19).

É com base nas informações dessa pesquisadora que se tentará apresentar resumidamente a teoria absolutista de Balet.

Segundo Leo Balet, o fato que explicaria a origem, e mesmo a essência do Barroco, se sintetiza numa única palavra - o absolutismo. E o padrão ideal do poder ilimitado do absolutismo, cri

ando uma existência de esplendor, qualidade tão evidente na figura dos déspotas, que alimentaria a inspiração da arte e literatura barrocas. Daí haver "uma quase perfeita identidade de traços entre a forma política e a expressão artística" (20). "As formas barrocas, compondo-se em movimento contínuo, significariam, diz Lourival Gomes Machado (21) interpretando Balet, a aspiração ao infinito, que se contém na ilimitação do poder soberano, traduziriam elas, em seu esplendor formal, de maneira explícita e direta, a expansão do poder na existência humana" (22).

Conforme Balet, a característica essencial' do absolutismo, que dominou toda a vida social, cultural e política do século XVII e da primeira metade do século XVIII, foi o exibicionismo do poder político. Tal exibicionismo, fatalmente, levaria às formas barrocas, únicas capazes de corresponder às solicitações da ambição ilimitada do domínio.

Em linhas gerais e essenciais, essa é a teoria de Balet. No entanto, a doutrina é passível de crítica. Cora efeito, ele pretende chegar às formas barrocas partindo do absolutismo com seu binômio "poder-ilimitado". A ilimitação do poder é concebida por esse crítico como uma tendência ininterrupta para o infinito e graças a ela é possível penetrar no sentido da expressão formal do Barroco, que se constrói como um movimento sem fim, uma perpétua agitação de linhas e formas. Malgrado essa ordenação expositiva, que parte do absolutismo para chegar ao Barroco, sente-se que esta arte, em verdade, inspirou, com sua morfologia, o sentido de sua análise. Apesar disso, parece aceitável que o absolutismo tenha-se constituído num dos fatores, que ao lado de outros oriundos também da crise renascentista, contribuíram para a criação de uma atmosfera favorável ao surgimento do Barroco.

#### 1.1.4. O Barroco é o "formalismo irracionalista" de Wölfflin

Nos tópicos anteriores, procurou-se mostrar a interpretação da gênese do Barroco como determinada por fatores de or

dem histórico-sócio-política e religiosa tais como a Crise do Renascimento, a Contra-Reforma, o Absolutismo. Tentar-se-a, neste, definir a posição, de Heinrich, Wblflin.

Heinrich Wblflin (23), historiador de arte suíço, publica, aos 24 anos de idade, a obra Renaissance und Barock (1878), contribuindo sobremaneira para a reabilitação do conceito de barroco até então tido como sinônimo de mau gosto e perversão da arte. Em 1915, publica outra obra - os Conceitos fundamentais da história da arte (Kunsgeschichtliche Grundbegriffe), onde explica o surgimento do barroco como um estilo que fatalmente evoluiu do classicismo da Renascença independente de qualquer conexão com os fenômenos sócio-econômicos porventura existentes. Fí ele mesmo quem diz: "a evolução do clássico ao barroco se faz numa independência absoluta de fatores externos como por exemplo. História, Religião, Economia, Política, .. etc." (24).

Para Wblflin, o morfológico dispõe de vitalidade própria e está sujeito a um desenvolvimento imanente, isto é, a natureza intrínseca da forma é que dita a evolução artística. Interpretando Wblflin, Eduardo Etzel (25) observa que tal desenvolvimento é de caráter periódico e aparece, de modo geral, como alteração do clássico e do barroco. Portanto, conclui Etzel, "não somente o barroco do século XVII é necessariamente um estilo tardio, mas todos os estilos se transformaram, - em suas últimas fases, em barroco, porque as formas características do barroco não são mais, em suma, do que a consequência da transformação imanente perpétua que se efetua nas formas uma vez criadas" (26). Daí que o barroco não pode limitar-se ao período que se deseja reservar-lhe na história, tornando-se uma verdadeira recorrência no curso da evolução da cultura, ou como prefere Lourival Gomes Machado, uma "constante humana" que pode ressurgir em todos os tempos e em todas as situações (27).

Para libertar o clássico e o barroco de sua definição contingente histórica e emprestar-lhe amplitude universal, impôs-se reduzi-los a categorias formais opostas aos pares. Assim, nos Conceitos Fundamentais de História da Arte define a transição ideal do clássico ao barroco em uma passagem\*.

do linear ao pictórico,  
da visão de superfície à visão, de profundidade,  
da forma fechada à forma aberta,  
da multiplicidade à unidade,  
da clareza absoluta à clareza relativa.

Pictórico - contrapõe-se ao linear do Renascimento pela dissolução da forma plástica em algo movido, dinâmico e inapreensivo, liberta-se dos limites e contornos para dar impressão de ilimitado e infinito; e caráter pictórico, próprio da arte barroca, despreza a linha como elemento limitador dos objetos, conduz à confusão das coisas, e exige do espectador a renúncia a quaisquer sensações táteis.

Profundidade - a arte da Renascença, de harmonia com valor que concede à linha, dispõe os elementos de uma composição numa superfície, segundo planos distintos: a arte barroca, ao desprezar a linha e os contornos, despreza também a superfície, sobrepondo os elementos de uma composição, segundo a ótica de profundidade. Expressa o sentido dinâmico da vida, resistência contra o eterno, contra o delimitado. Emprega primeiros planos demasiado grandes, cora a brusca diminuição em perspectivas aos temas de fundo, como na técnica cinematográfica. O espaço é dinâmico e tem como consequência a ilusão e o perspectivismo.

Forma aberta - era suas formas cerradas, o classicismo representa um fenômeno limitado em si mesmo. Cujos elementos estão todos enlaçados entre si. É um todo fechado e rigorosamente delimitado. Ao contrário, o barroco é incompleto e desconexo. Pode-se dar continuidade às partes que se transbordam. Todo o rigoroso e estável entram em comoção. A regularidade e a simetria das formas, na arte renascentista, criam a idéia de estabilidade e finitude do cosmos artístico; a assimetria e as tensões compositivas, na arte barroca, criam a idéia de instabilidade de obra "in fieri".

Unidade ou integração - na arte da Renascença, cada uma das partes possui um valor próprio, coordenando-se todavia, num todo harmônico; na arte do barroco, a unidade resulta da confluência de todas as partes num único motivo, ou da subordinação total'



das partes a um elemento principal.

Clareza relativa - na arte da Renascença, os objetos, em virtude do caráter linear de sua representação, possuem uma qualidade plástica que concede uma claridade perfeita de composição; na arte barroca, as coisas são representadas sobretudo nas suas qualidades não plásticas, e a luz e a cor, muitas vezes não definem as formas, nem põem em relevo os elementos mais importantes, de modo que o ideal de clareza de um Rafael, por exemplo, perde-se na pintura de Rubens ou da Caravaggio. Composição, luz e cor já não têm a simples função de se servir para a claridade da forma, mas vivem uma vida que lhes é própria. Aqui o Barroco manifesta toda a sua tendência dominante de arte dos realces excitantes; pois "junto ao estímulo do novo, difícil e complicado, expressa também o despertar do sentimento de inesgotabilidade, inteligibilidade e representação do infinito" (28).

Essa simbologia, na verdade, não passa de cinco faces de um mesmo fenômeno - a passagem do tátil para o visual, que Wölfflin procurou anotar para estabelecer como necessário o desenvolvimento interno dos estilos em sua passagem do clássico para o barroco.

Não há tentativa de resumo da teoria wölffliniana, dir-se-ia que a evolução do fechado para o aberto, do simples para o complicado representa um processo na História da Arte, típico de recorrência permanente. A objetividade e o rigorismo formal de um período clássico são seguidos por uma espécie de barroco, isto é, por um sensualismo objetivo, por uma forma de dissolução, mais ou menos radical. É dessa recorrência dos estilos típicos, em arte, que faz derivar a sua tese de que a história da arte é governada por uma lógica intrínseca, por uma necessidade que lhe é imanente.

Não faltaram críticas e objeções contra a concepção de H. Wölfflin. Por exemplo, Arnold Hauser, na sua obra *Maneirismo*, discorda que seja possível a transferência das categorias wölfflinianas para o domínio literário.

Referindo-se, especificamente, a transferência das

categorias profundo e superficial, assim se expressa;

"A profundidade de pensamento, que pode assumir significado e valor poéticos, obviamente nada tem a ver com a profundidade espacial da pintura, que não dispõe de equivalente na estrutura formal da poesia. Em toda a arte o problema da forma vincula-se a seu próprio meio, à sua própria linguagem, e a solução de um problema em contexto não pode ser automaticamente transferível para outro. Assim, as peculiaridades da pintura e arquitetura não contam com equivalentes precisos na literatura" (29).

Vitor Aguiar e Silva expõe sua crítica à teoria de Wölflin no sentido de que o famoso historiador suíço estabeleceu as suas categorias a partir de um conceito puramente morfológico e fortemente anti-histórico, relegando, em larga medida, fatores espirituais, culturais, sociológicos, de muita importância. Vitor noticia que "atualmente o reconhecimento da existência de um estilo maneirista entre a arte da Renascença e o Barroco, veio provocar largas brechas nas categorias wölflinianas, pois, muitas delas atribuídas por Wölflin à arte barroca são hoje consideradas como pertencentes ao maneirismo" (20).

Na visão crítica de Pierre Francastel (31), toda a doutrina de Wölflin repousa sobre uma filosofia nietzchianiana da imanência e dos eternos retornos, sobre uma identidade gratuita de história das formas e da história do espírito.

Finalmente, segundo o parecer de Lourival Gomes Machado, "a doutrina de Wölflin, embora contenha em si a pretensão de universalização, e a que melhor contribui para a mais justa conceituação do Barroco" (32).

Frente a tal doutrina, a posição crítica que se há de tomar é a de que o Barroco é mantido por ela como uma constante formal, em termo sem, dúvida universal, porém sempre definido morfológicamente. Nisso parece residir o inconveniente de sua concepção, que fica só no puro formalismo e não analisa o conteúdo indi

vidual da arte. Esquece que a nova expressão visual resultante de uma evolução intrínseca da forma tátil clássica, corresponde a uma nova visão do mundo e, conseqüentemente sujeita às influências dos fenômenos históricos, sociais e culturais próprios do período seiscentista, frutos da crise filosófico-estético-religiosa gerada pelo Renascimento. O método não-sociológico de Wblflin conduz a um dogmatismo não histórico e a uma interpretação de história totalmente arbitrária. Uma mudança de estilo só pode ser condicionada do exterior, não é devida a razões puramente internas.

Do exposto sobre o surgimento do Barroco permite-se concluir que a problemática de sua gênese suscitou entre os teóricos respostas as mais descontraídas. Estas apresentaram duas tendências opostas: de um lado, as que interpretam o surgimento do Barroco como determinado por razões histórico-sócio-culturais (a crise da Renascença, a Contra-Reforma, o Absolutismo); de outro, a resposta de Wblflin, segundo a qual, o barroco teria surgido não por fatores externos, mas como evolução fatal das formas clássicas por um princípio de imanência típico de recorrência perpétua.

Donde se pode concluir que o Barroco, quer morfológicamente quer tematicamente, é o resultado de uma adequação ao estado de conflito, incerteza e insegurança espirituais do século XVII, determinado pela multiforme crise renascentista. Seus aspectos estilísticos e temáticos seriam a expressão desse estado de crise.

## 1.2. BARROCO - uma CONSTANTE HISTÓRICA

Um dos problemas ligados ao Barroco é que tem preocupado sobremaneira os teóricos da Literatura diz respeito à concepção segundo a qual esse estilo deve ser encarado como uma "constante histórica", isto é, um tipo de expressão inalterável na sua essência através dos séculos, suscetível de ocorrer em qualquer cultura e em qualquer momento histórico, assumindo aspectos e configurações diferentes consoante a época.

A constante histórica do Barroco tem dividido os

críticos na tentativa de saber se este estilo deve ser considerado como uma constante da cultura e, sobretudo, dos estilos artísticos constituindo, por conseguinte, um fenômeno "meta-histórico" - ou se deve ser considerado, pelo contrário, como um fenômeno historicamente condicionado.

Arnold Hauser, contrariando a concepção "supra-histórica", sustenta a necessidade de o Barroco ser estudado e conceituado como uma "fenômeno histórico" que se situa num tempo, e não em qualquer tempo, conexionado sempre com múltiplos problemas estéticos, espirituais, religiosos, de índole especificamente histórica. Para esse crítico "nada é menos histórico e mais estranho ao espírito da arte do que a idéia, de recorrência perpétua" (33).

Embora Vitor Aguiar e Silva insista em que são raros os adeptos dessa concepção, inúmeros críticos lhe são defensores, entre eles, E.R.Curtius, Eugênio D'Ors (34), Henri Focillon (35), Ernani Cidade (6), Helmut Hatzfeld e Heinrich Wülflin.

Ernst Robert Curtius, em Literatura européia e idade média latina, refere-se à existência de um barroco literário "a-histórico", que seria tão somente uma feição estilística de determinada família formal e psicológica de autores. Para ele, o barroco seria uma categoria "permanente" de estilos literários, "verificável em autores tão distantes no tempo e no espaço como Calderón, Mallarmé, James Joyce" (37).

Segundo Eugênio D'Ors, o Barroco é expressão do conteúdo espiritual de seu tempo e está presente em todas as épocas, podendo nelas coexistir com o clássico. Indicaria esse conceito um tipo de expressão que pode ocorrer em diversos momentos históricos como uma tendência universal e permanente, pois, "sob a diversidade do fluir histórico transcorrem determinadas realidades profundas (a que ele chama "constantes históricas".) que não se alteram, na sua essência, através dos séculos" (38).

Também, nessa faixa de raciocínio, se inscreve Henri Focillon considerando o barroco "uma fase de exuberância e de fantasia que sucede, em todos (39) os estilos a uma fase de equilíbrio e de plenitude".

Ernani Cidade assim considerou a questão:

"Uma objeção nos afigura grave ao moderno conceito de barroco. Consistira tal estilo, não numa perversão do gosto arquitetônico, limitado no espaço - uma variedade do feio como o definiu Benedetto Croce - senão numa "constante histórica" que se manifesta na arquitetura, como na literatura, como na ciência e na própria civilização, e se define por sua oposição ao clássico" (40).

Helmut Hatzfeld, nos seus Estudios sobre el barroco, admite também a "intermitência" do fato barroco e salienta que tal estilo, em sua expansão alcança a perfeição artística em momentos históricos variáveis de um país a outro.

Face a tal problemática, a posição que se há de assumir é de que, embora, historicamente, o Barroco tenha chegado ao fim, parece possível conceber que seus aspectos estilísticos individuais tenham sobrevivido como tendências nas estéticas subsequentes com maior ou menor visibilidade. Assim, por exemplo, teria exercido menor influência sobre o desenvolvimento artístico do século XVIII devido ao predomínio do racionalismo e do classicismo acadêmico. Em contraposição, na época do Romantismo, consoante declarações de Arnold Hauser, as tendências barroquizantes teriam ressurgido na pena de Baudelaire e de Gérard Nerval (41).

Ernani Cidade, ao referir-se à questão da "constante histórica", deixa transparecer que, também, no Romantismo essas tendências estiveram presentes;

"É lícito perguntar se não se julgou ver o barroco onde se manifesta o romântico, e se a "constante histórica" não deveria antes dissipar-se, mais inequivocamente, pelo nome desse movimento, onde mais aparecera acentuadas as suas características essenciais" (42).

Essa aproximação do Barroco com o romântico foi também sugerida por Díaz - Plaja (45) que vê, por exemplo, dois períodos na história da arte: os unitários, os clássicos por excelência; e os períodos de depressão, nos quais inclui o barroco e o ro

mântico. O Barroco como uma exageração dos gostos renascentistas que vão se distinguir em varios sentidos, criando estilos diversos nos países da Europa; o romântico, no qual cada nação, como cada indivíduo, aspiram a ter seu estilo independente.

Segundo E.R. Curtius, traços barroquizantes teriam aparecido igualmente no Simbolismo com Mallarmé 04} e, conforme A. Hauser, cora Rimbaud e Paul Valéry C^S).

No Modernisrao esses traços se apresentam por um lado, através de formas artísticas similares às barrocas tais como o gosto pelas expressões enigmáticas e paradoxais mais misteriosas do que nunca, com objetivos de dizer'tudo' numa forma tão difícil, alusiva e tortuosa. Além disso, a perspectiva em diagonal, a ilusão de movimento e a acentuada ludicidade das formas, são formatividades da arte barroca estendidas também à criação literária modernista por meio da diagonalidade de linguagem, da sugestão cinética no dinamismo das imagens e, sobretudo, por meio do arranjo lúdico da estrutura narrativa. Por outro lado, as inclinações barroquizantes tornam-se evidentes na estética literária modernista pelo reapareço, em nossos dias, dos sintomas que abalaram o século XVI: a de sintegração religiosa e social, a mecanização da vida, a reificação da cultura, a alienação do indivíduo, a institucionalização das relações humanas e a sensação de insegurança geral. Todos esses aspectos e mais ainda um certo número de temas com que a literatura modernista compartilha com o Barroco, recordam como tendências, a arte e a literatura dos Seiscentos.

O fato de muitos aspectos estilísticos individuais do Barroco terem sobrevivido como tendências na história da arte e da literatura ocidentais, não implica que sejam a repetição ou a continuação daquele estilo. A repetição, ou até a continuação direta e sem desvios de um estilo presumiria a presença de circunstâncias históricas completamente estáticas, e só poderia ocorrer no mesmo ambiente histórico e social.

Estribando-se, pois, na hipótese proposta, parece viável que é, sob o ponto de vista de tendências expressas através de mecanismos técnicos conscientemente criados com fins de sugerir

efeitos barrocos , que poderia ser convenientemente interpretada a falaciosa "constante história" do barroco.

### 1.3. CARACTERIZAÇÃO DO BARROCO

Pretende-se nesta segunda parte dos Pressupostos Teóricos, situar alguns aspectos essenciais da temática e da morfologia literárias barrocas. Estribando-se na melhor lição dos especialistas, tentar-se-á mostrar como tais aspectos se vinculam ao estado de conturbação proveniente da crise renascentista e, especificamente, aos ideais contra-reformistas.

#### 1.3.1. Caracterização temática

A matéria prima formal e temática da elaboração e^tético-literária do barroco é, na opinião da crítica, a mesma dos artistas clássicos. Desfizeram-se apenas a simplicidade e equilíbrio clássicos mediante as distorções de seus processos estilísticos.

Segundo Nely Novaes Coelho (46) , "os temas barrocos seguem iguais aos renascentistas, porém, com enorme exageração".

Também na perspectiva de Garcia Morejón (47), a temática do Barroco é, em geral, a mesma do classicismo e dos fins da Idade Média, porém deformada. A novidade residiria na nova maneira de ver as coisas, no ponto de vista, na visão diferente da realidade e do mundo. Interessaria ao artista não o tema em si, "mas a atitude anímica, a estilização, a perspectiva, a forma de enfrentar aquelas realidades com que se depara" (48).

Nessa mesma ordem de interpretação se inscreve também Vitor Aguiar e Silva considerando que o Barroco só pôde ser

corretamente interpretado se for entendido como uma linguagem artística que acolhe, reelabora e "intensifica" muitos elementos da temática e dos aspectos formais da arte renascentista.

Geralmente, os temas barrocos são os mais inesperados e contrastantes: "amor - dor, vida - morte, juventude - velhice, temas altamente refinados ao lado de outros de baixa e obscenidade, o sublime idealizado junto à visão avultada da realidade mais repulsiva", esclarece Afrânio Coutinho (49). E.R. Curtius, Afonso Ávila, Aguiar e Silva e o próprio Afrânio Coutinho estão de acordo que tal díade antitética perceptível na temática barroca teria sua gênese no caráter dilemático da época dos Seiscentos motivado pela crise renascentista.

Definira-se o Renascimento pela valorização do profano, do secular, pondo em voga o gosto pelas satisfações mundanas. Frente a essas conquistas, a atitude dos intelectuais barrocos é extremamente complicada - não podem renunciar ao "carpe diem" (50) horaciano, isto é, "o colher o dia" < o viver intensamente cada minuto, mas não alcançam a tranquilidade para agir assim, pois a filosofia da Contra-Reforma, antiterrena, teocêntrica, medieval, fugitiva os seus cérebros, oprime os seus corações.

O dilema barroco se centra, portanto, no embate dessas idéias antagônicas. A religiosidade teocêntrica que se mantivera latente no período do Renascimento surgia à tona, com toda a pujança que caracteriza as reações. De outro lado, os ideais humanistas chamam a atenção do homem para os valores terrenos, as glórias humanas, o poder da razão, a literatura pagã. Esse choque de idéias vai fazer do homem seiscentista um ser grandemente contraditório, e as idéias da época vão revelar ascetismo e mundanidade, carne e espírito, sensualismo e misticismo, religiosidade e erotismo, naturalismo e ilusionismo, céu e terra. Foi com base nesse jogo fortemente antitético que Dâmaso Alonso definiu o barroco como "uma enorme coincidentia oppositorum" - arte de oposições dualistas, de antíteses violentas e exultadas (51).

Essas dicotomias e esses conflitos de tendências antitéticas compõem, na interpretação de Afrânio Coutinho, a alma do



homem barroco e "exprimem uma gigantesca tentativa de conciliação' de pólos considerados então inconciliáveis: "razão e fê" (52). Tal conciliação verificou-se por uma espécie de "fusionismo" (Hatzfeld) do ideal medieval, espiritual, supraterrâneo, com os novos valores que o Renascimento pôs em voga: o humanismo, o gosto das coisas terrenas, as satisfações mundanas e carnavais. E disso que, possivel<sup>L</sup>mente, decorreria o lema de Sir Thomas Browne (53) na sua Religião mediei (1642): "O homem é um anfíbio, habitante do céu e da terra".

Descendem desse núcleo dilemático da alma barroca as principais determinantes temáticas que predominam na literatura do período: o pessimismo, o desengano, a vaidade, a solidão, o sen<sup>timento</sup> do fluir inexorável do tempo, o en<sup>ã</sup>sueno, a teatralidade do mundo, etc. Tais características temáticas assinalam um novo e<sup>^</sup>pírito religioso, produto da Contra-Reforma, inclinado ao mistici<sup>^</sup>mo e ao êxtase.

O elemento religioso é um dos componentes ; angula<sup>res</sup> da expressão barroca. Entre os temas de expressão da religios<sup>j</sup>^dade do homem seiscentista, a literatura barroca reserva ao tema da fugacidade um lugar de destaque. Aguiar e Silva evidencia muito bem a motivação desse tema - "trata-se de lembrar ao homem que tudo é vão e efêmero ã superfície da terra, que a vida é uma passagem e que é necessário procurar uma realidade suprema isenta de mentira e de imperfeição. As ruínas atestam a transitoriedade do homem e os poetas meditam angustiados sobre a fragilidade da beleza humana, sôbre a destruição e o vazio que esperam tudo o que é fácil e luminoso" (54).

Para exprimir a transitoriedade do homem sobre a terra, a literatura barroca utiliza um vasto conjunto de símbolos em que figuram elementos evanescentes, instáveis, efêmeros, ondean<sup>tes</sup> e fugidios. Entre os muitos símbolos existentes, Aguiar e Sil<sup>va</sup> enumera:.

"a água e a espuma, o vento, a nuvem e a chama, a mariposa, a ave e o fumo. A água, sobretudo, constitui um elemento muito importante na simbólica e emblemática do barroco, quer a água adormecida, es<sup>pelho</sup> líquido em que o mundo se reflete movediço, ilusório e invertido" (55).'

Além desses símbolos, inclui-se também a teatralidade do mundo, símbolo perfeito do transitório, do passageiro. O mundo não passaria de um palco, onde os homens são como atores a entrar e a sair, e a vida um grande drama espetacular.

O autor de Coordenadas estético-literária do barroco mostrou acertadamente que para o homem barroco o mundo é um teatro onde todas as formas possíveis de existência humana tornam-se dramas e resolvem-se em atonias gigantescas e em modos de ser estéticos dinamizados pelo sonho.

O "teatrum mundi" como um sonho é, no pensar de Arnold Hauser, um dos símbolos favoritos do barroco que mais expressam o espírito da época. Por seu turno, Otto Maria Carpeaux também pensa o mesmo: "a ideologia que inspira o teatro mundi do barroco é a filosofia religiosa da Contra-Reforma - o mundo é ilusão e engano, a vida é um sonho" (56).

Ao lado do tema "teatrum mundi" coloca-se a temática da morte.

A morte, expressão suprema da efemeridade, quer nas artes plásticas, quer na literatura, quer na espiritualidade do período, é uma presença obsessiva e teatral. Aguiar e Silva assim ilustra tal fato:

"Em 1639, os jesuítas celebram em Roma uma missa solene em homenagem a seu protetor, numa igreja decorada com esqueletos, Alexandre VII só recebia os visitantes numa sala de audiência rodeado de crâneos e junto de um túmulo aberto; os pregadores apresentam perturbantes e cruéis visões dos derradeiros instantes da vida, procurando impressionar violentamente a sensibilidade de seus ouvintes. A poesia descreve o corpo comido pelos vermes, o velhete que se desfaz em pestilência, o nariz já carcomido que deforma o rosto, medita sobre a doença, fala da agonia, dos últimos estertores. A morte se transforma num espetáculo formidando" C571.

Audoux Huxley, citado por Afrânio Coutinho, mostrou como o Barroco é uma arte da morte e dos túmulos, em que a figura da morte, o esqueleto e a caveira são temas ilustrativos comuns, bem como a própria desintegração física e ato de morrer.

Segundo Huxley, esses "reminders of mortality" procuram mostrar ao homem o senso de sua miséria e da inanidade da vida terrena, mediante imagens que lhe dão uma impressão sensitiva dessas noções (58).

Outra peculiaridade da arte barroca está em pôr em relevo valores sensoriais e eróticos. Como escreve Eduardo Etzel, tais valores aparecem intimamente associados ao elemento religioso - em conseqüência, pecado e arrependimento, sedução do mundo e o apelo do céu, espiritualismo e sensualismo, erotismo e misticismo aparecem ora confundidos, ora associados.

No intuito de conduzir o homem para os gozos celestiais o Barroco assumiu, muitas vezes, a feição de arte persuasória - destinada a realçar e - infundir, através da imagem plástica ou da metáfora literária, a propensão religiosa, o sentimento religioso, a consciência místico-existencial da efemeridade do mundo. Quanto a essa questão, Afonso Avila observa que "o Barroco cumpre seu papel de arte persuasória, pondo-se a serviço da Contra-Reforma em reação face ao humanismo crítico e ao racionalismo filosófico do Renascimento" (59),

Pará atingir seus fins persuasórios, esta arte apela também para a ostentação, o feérico e o maravilhoso. Para Aguiar e Silva:

"O barroco exprime um universo de ostentação e de suntuosidade", de glória e de magnificente aparato; traduz o gosto da decoração rica, da luz profusa, do espetáculo faustoso. O barroco é uma arte de exuberância e de intenso poder expressivo, apta a traduzir as glórias do céu e as pompas da terra, destinada a impressionar os sentidos, embora o espírito possa permanecer, muitas vezes, desconfiado e cético" [46] .

Esse mesmo autor ainda evidencia que as festas de corte, de luxo opulento, em meio a cenários deslumbrantes, servem admiravelmente este ideal de pompa - "ideal nascido do mesmo horror pelo vazio que não admite uma parede nua ou uma coluna despida de enfeites" (61). As festividades profanas e religiosas do Brasil colonial, particularmente em Minas Gerais, parecem traduzir esse ideal de opulência barroca, e também com fins persuasórios. Na interpretação de Eduardo Etzel, a suntuosidade de tais festas (quase

sempre mistas) exprimiriam o desejo de formar uma vanguarda de força mantenedora do ideal religioso barroco e do ideal absolutista da coroa. O melhor exemplo dessas festas profano-religiosas é o Triunfo Eucarístico (62) de Simão Ferreira Machado. "Nesse festejó, ilustra Etzel, exaltou-se forçadamente a religião contra-reformista e o absolutismo do rei como forma de governo" (63).

Estudando a ideologia barroca, H. Hatzfeld aponta-lhe a função catártica. Baseada na preocupação moralizante do "docere cum delêctare" de Horácio, a tese hatzfeldiana propõe que a literatura barroca tem um caráter de purgação, de estímulo à virtude e à luta contra as más inclinações, unindo a busca da perfeição moral ao encantamento artístico, vale dizer, visava a ensinar deleitando. Decorreria dessa função pragmática, segundo informa Afrânio Coutinho, "a inquisição imanente, a preocupação de decência y decoro, a biensséance, o escrúpulo, a hipocrisia, a tática dos circunlóquios, perífrases, metonímias, para encobrir situações indecorosas" (64).

Aos temas dos desencantos e de desilusão da vida expressos sob forma de transitoriedade, fugacidade, morte, theatrum mundi, ostentação persuasória e catarse espiritual, contrapõem os temas do desencanto ascético.

O mundo, que antes da crise renascentista, parecia uniforme e em harmonia consigo mesmo e com o homem, fora, agora, irreparavelmente dividido em um mundo de ilusão e outro de terrível realidade. Daí os temas do desencanto, um dos maiores de todos os tempos.

Arnold Hauser entende por "desengano":

"a racionalização progressiva da vida, a eliminação da mágica, do misticismo e da metafísica da explicação do fenômeno natural, a libertação da economia, da sociedade e dos laços da tradição. Os homens sentiam-se alarmados, em vez de tranquilizados, ao se verem num mundo desencantado, desprovido de bruxas, feitios e espírito, tanto bons quanto maus. O mundo tornou-se vazio e estéril, uma vez ■, mas o resultado era um sentimento de solidão e não havia mais demônios que infundissem medo, mas tampouco havia mais anjos santos que viessem em auxílio dos homens" (66).

Influenciado pelo "desencanto ascético", o homem barroco molda suas expressões artísticas de um apetite irrefreável de gozos mundanos: a orgia, o luxo, o amor sensualmente ardente e brutal.

Além disso, a literatura barroca procura expressar a desilusão mística servindo-se, também, da crueldade, do espantoso, do enorme, do feio e do repugnante. Neste sentido, Aguiar e Silva salienta que as "cenas cruéis e sangrentas abundam a literatura barroca, traduzindo uma sensibilidade exasperada até ao paroxismo, que se compraz no horrífico e no lugubre, na solidão e na noite" (66).

Essa preferência, pelo cruel aparece também, consoante informações de Afrânio Coutinho, na representação do martírio e da penitência, "em que se acentuam no mártir os transe de dor e prazer, de tranquilidade e êxtase, de arrependimento e alegria, de vergonha e esperança, de medo e beatitude, a refletir o estado de tensão e violência interiores da alma" (67).

Lourival Gomes Machado, Arnold Hauser, Pfandl (68) e Sainz de Robles (69) rotularam essa tendência a crueldade, ao feísmo, como expressão de um evidente naturalismo. Pfandl enfrenta a questão dizendo: "o naturalismo barroco exprime-se por um ávido impulso vital, brutalidade, imoralidade, cínico espírito de burla, criminalismo, ao lado de desengano, truculência, hipocondria" (70). A. Hauser reforça a idéia de Pfandl: "o barroco representa um retorno ao naturalismo e instintivo, e neste sentido, ao normal" (71). Tal naturalismo, para Lebêgue (72), manifesta-se na exacerbação das paixões e sentimentos, na intensidade da dor amorosa, do ciúme, do arrependimento (até conduzindo à loucura), do desejo sexual (levado ao assassinato, à violação, ao incesto), nos excessos de desespero, no orgulho desmesurado, no gosto das emoções fortes, do espetáculo aterrador, da morte, do macabro, das alucinações, do fantástico".

Ao lado desses temas encontra-se o uso abundante da mitologia clássica. Segundo pronunciamento de Werner Weisbach, Otto M. Carpeaux, Garcia Morejón, Nely N. Coelho, etc., muitos traços da mitologia pagã circulantes na literatura barroca foram por

ela adaptados à sua peculiar condição de vida. Muitas vezes, como pretende Weisbach, os elementos mitológicos e bíblicos aparecem entreteçados, principalmente no drama barroco. Outras vezes, como informa Otto M. Carpeaux, "a máquina mitológica é substituída por uma espécie de mitologia cristã. Em vez de deuses pagãos, intervêm na ação diabos e o próprio Deus dos cristãos como acontece na Jerusalém libertada de Tasso" (73).

Procurando os motivos da presença de recursos mitológicos na arte literária barroca, poder-se-ia dizer: é o sentido profundo do drama do homem e do mundo seiscentista, a vocação de sentir a vida dramática, a noção trágica da existência, que justificam a recorrência do barroco às tragédias greco-latinas.

Frente ao que se expôs, é possível concluir que:

**A.** Os temas barrocos acolhem, reelaboram, deformam e intensificam, sob um novo ponto de vista e enfoque, muitos elementos da temática clássica e medieval.

**B.** Os temas da literatura barroca, contrastantes e antitéticos, descendem da alma contraditória do homem do período e podem ser sintetizados em dois:

a) Temas do encanto ascético - assinalam um novo espírito religioso, produto da Contra-Reforma :

- \* o fluir do tempo, o efêmero, a fugacidade;
- \* a teatralidade do mundo ("el gran teatro del mundo" e "la vida, es sueño" de Calderon) ;
- \* a morte, o lutuoso;
- \* o "persuasório", a "ostentatio" com fins de "catarse espiritual".

b) Temas do "desencanto ascético" - oriundos da racionalização progressiva da vida que acabou por eliminar o mágico, as bruxarias e o misticismo:

- \* amor ao dinheiro, ao luxo, ao poder, às orgias;
- \* erotismo e sensualismo exacerbados;
- \* a crueldade, o feio;
- \* e "carpe diem" horaciano;

\*

\* o gosto pelo trágico (mitologia e tragédia clássicas).

### 1.3.2. Caracterização estilística

A finalidade precípua do tópico anterior foi descrever as qualidades gerais da temática barroca que refletiu o interesse metafísico, o temperamento melancólico e o gosto contraditório da alma barroca, o sentido profundo do drama trágico do homem e do mundo seiscentistas. Agora distinguir-se-ão alguns atributos que exprimem essa mundividência e temática atrás descritas:

Um dos aspectos estilísticos da crise renascentista concentrou-se na reação à "razão ordenadora" dos clássicos, gerando um anti-intelectualismo que se traduziu pela contrariedade ao predomínio da razão nos princípios de ordem, proporção e contra a subordinação a regras. Esse anti-intelectualismo encontrou expressão na literatura barroca que se caracterizava pela fuga à simplicidade e ao equilíbrio das estruturas formais do classicismo. Assim, enquanto a literatura de inspiração renascentista ou neoclássica se caracterizava pelo predomínio da claridade, do linear, do fechado e da proporcionalidade - a literatura barroca, em oposição, se mostra, como ensina Wölfflin, aberta, pictórica, clara-escuro e assimétrica.

Afrânio Coutinho inclui entre as características formais do barroco "o dificilismo ou hermetismo deliberadamente obtidos mediante a confusão conceitual e linguagem culta, obscuridade e agudeza dos conceitos, paradoxos, retorcimento e iniciação altissonante das palavras" (74). Daí que "não lhe importa nomear plebeamente o objeto, mas envolvê-lo em agudezas e torneios de engenho", ensina Baltazar Gracián (75). Nessa mesma esfera de considerações inscreve-se Galfrid Vinsauf (76), observando que uma das regras básicas da literatura barroca é "não revelar uma coisa inteiramente, fazê-la, porém, compreensível por meio da alusão".

Ainda nesse âmbito de idéias, Aguiar e Silva observa que na literatura barroca as pessoas, as coisas, as paisagens e as ações não são propriamente descritas, mas sugeridas, de modo que seus contornos se confundem tal como acontece com a técnica do claro-escuro na pintura barroca. Para conseguir isso, o escritor faz uso de verbos prismáticos (ver, ouvir) e do "emprego de certas alusões capazes de permitirem que as figuras humanas e as ações não sejam descritas, mas refletidas através da visão das personagens, como se tratasse de um espelho, onde a realidade se refletisse (77). Por meio dos verbos prismáticos, ressalta H. Hatzfeld, "uma ação é privada de uma análise imediata, aparecendo quebrada em uma multidão de impressões desconexas ou não relacionadas, tal como num raio de luz dividido por um prisma; há entre o autor e a descrição, um olho, um ouvido, ou outro receptáculo sensorial do herói que influi na impressão (78).

A alusão do barroco defendida por G. Vinsauf, A. Coutinho, Aguiar e Silva, B. Gracián e H. Hatzfeld, por si só não explica a tendência desse estilo para a obscuridade e o hermetismo. A essa força condutora de tensão da linguagem barroca, anexam-se outras, entre as quais a ambigüidade ou ambivalência.

Nota Afonso Ávila que a ambigüidade pode ser levada a efeito, quer nos limites dos corpos de palavras, quer na busca de maior circularidade do pensamento. A ambigüidade articulada sobre elementos ou figuras portadoras de ambivalência lingüística, torna-se, com isso, uma das grandes linhas condutoras de tensão da linguagem barroca. Essa constante ambivalência semântica da linguagem literária dos Seiscentos, diz ele, "é pródiga em paradoxos, antíteses e outras formas ambíguas de discursos, desdobrando-se entre as plurivalências conotativas da palavra, as paronomásias e polissemias" (79). Ao ver desse mesmo autor, a ambigüidade da linguagem barroca identifica-se, ontologicamente, com a consciência dilemática do ser barroco. A linguagem literária voltar-se-ia, então, para as soluções de um impressionismo verbal capaz de abarcar e traduzir essa totalidade conflitual.

Também concorrendo para a instauração do obscurantismo na literatura barroca, Aguiar e Silva cita a construção



zeugmática da frase; esta seria propiciadora da surpresa, da concisão e dificuldade conceituosa. Já A. Hauser enumera o contraste, o gosto pelo paradoxal como geradores do obscurantismo, e considera haver também entre eles um relacionamento direto com a perspectiva fundamental e sentido da época conturbada que foi a Contra-Reforma. Morejón parece comungar com as idéias de Hauser, pois admite que a complicação e obscuridade perseguidas pelo escritor barroco são resultantes da ânsia de fuga de uma situação conflituosa criada pela insegurança religiosa da Contra-Reforma. Assim, a obscuridade, a complexidade e o movimento ajuntar-se-iam, perfeitamente, às reações anímicas criadas por aquele movimento religioso.

Lourival Gomes Machado é do parecer que a fuga à simplicidade > clássica conduziu o barroco à virtuosidade técnica (80), isto é, a preocupação com o formalismo, com a ostentação da própria habilidade do artista, artificialmente desenvolvida. Segundo Hannah Levy, pelo virtuosismo do estilo, "o artista se volta para o domínio de seu "metier", de suas técnicas e processos, fazendo uso de formas plásticas fora do comum e exageradas" (81). Literariamente atinge-se o virtuosismo, diz Hannah Levy, por uma variedade de artifícios: antíteses, paradoxos, contorções, trocadilhos preciosismos vocabulares, metonímias, perífrases, hipérbolos, hiperbatos, ecos, assonância, graduações crescentes e decrescentes, etc. (82).

No cumprimento de sua fuga à simplicidade classicista, a literatura barroca passou a se preocupar com o decorativismo. Avulta, então, a preocupação pela imagem de fundo sensorial de cor, de musicalidade vazia, de luzes, de sons, verdadeiras fontes de beleza, de deleite e de volúpia. Nesse aspecto, frisa Afonso Avila, "o barroco se oferece através de ângulos e perspectivas que quebram a linearidade e a rigidez clássicos, convidando-nos a uma relação visual mais rica de possibilidades frutivas, em que se ampliam e excitam mais livremente as nossas disponibilidades para a experiência dos sentidos e o gozo da inteligência" (83). Werner Weisbach em El barroco - arte de la contrarreforma esclarece que "do ponto de vista formal, o barroco é uma literatura dominada pela sobrecarga de ornamentos entretecidos com figuras e imagens incomuns" (84), Esse gosto pela decoração rica, foi igualmente sa-

lientado por René Wellek:

"A literatura barroca é dominada por um irresistível senso de decoração mediante o emprego de uma técnica que explora a abundância de ornatos ricamente entretecidos de figuras, das quais as preferidas seriam a metáfora, a antítese, o assíndeto, a antimetábole, o oxímoro, o paradoxo e a hipérbole" (.65 K

Ainda no que tange ao decorativismo, Garcia Morejón observa que sua finalidade é causar admiração, e que para conseguí-la "os escritores barrocos levaram a fantasia e a imaginação e alturas, igualadas somente pelos simbolistas. Através de vislumbres surpreendentes transformaram o barroco em arte do maravilhoso" (86). Na sua opinião o maravilhoso é tudo o que ultrapassa os limites da razão e da visão direta e lógica da realidade que nos cerca, é tudo o que não se ajusta ao dogma da estética clássica. Deprende-se ele do contraste, da hipérbole, da imagem e da metáfora,

Para Alfredo Bosi (87), essa preocupação com o maravilhoso teria concorrido para despertar entre os escritores dos Seiscentos uma espécie de obsessão pelo novo. Buscou-se, então, "a novidade no contraste, através da hipérbole, da metáfora, da imagem em espiral, do claro-escuro orquestral, da distorção da frase ou hipérbato e da obscuridade, um dos elementos estéticos que tiveram maior realce na poesia e prosa barrocas".

Obsecado pelo novo, continua Alfredo Bosi, o escritor barroco viu-se obrigado, muitas vezes, a modificar o sentido de algumas palavras, a pôr em uso vocábulos antiquados, arcaicos, a criar também outras formas de expressão até então julgadas desprezíveis. Para enobrecer as formas artísticas busca freqüentemente o emprego de preciosismos à base de neologismos, pois para ele, o mais importante é afastar-se das formas vulgares, batidas. Amplia as significações horizontais das palavras, colocando-as em choque com outras, exprimindo seus sentidos etimológicos, procurando seus ângulos mais expressivos. Não deixa de ser notória, ressalta mais uma vez Morejón, a preocupação dos escritores barrocos em ressuscitar velhas formas por meio de novas significações.

A obsessão pelo novo seria, pois, o contraponto de

uma retórica já repetida à sticiedade. Por isso "foi mister procurar coisas novas para que o mundo resultasse mais rico e nos mais gloriosos", dizia o maior estilista barroco italiano, Danielle Bar toli (88),

Excitados por esse desejo de criar o maravilhoso, os autores barrocos buscaram converter o assombroso em valor sensorial visual. A respeito disso, o especialista alemão Werner Weisbach fala na "imaginação cruel" dos escritores do período e na técnica então alardeada por eles de transformar o espantoso em valores intuitivos óticos (89). O visual, segundo Afonso Avila, constitui um dos fundamentos do estilo, preponderando na concepção de poetas e prosadores, com ■ influências notórias no mecanismo de sua expressão. Avila confirma isso pela incidência do verbo ver e suas conotações identificadas por Leo Sptizer (90) no estilo de Racine. Esse mesmo autor enumera também alguns poetas e prosadores brasileiros cuja sensibilidade ótica teria influenciado em sua expressão - Tomás Antonio Gonzaga (Cartas Chilenas), Simão Ferreira (Triunfo Eucarístico), Gregório dos Reis e Melo, Alvarenga Peixoto.

Para melhor alcançar o decorativismo e assim fugir à simplicidade da literatura clássica, a forma e o conteúdo tornaram-se objeto de intenção ornamentística. A extrema decoração do "conteúdo" correspondeu a um jogo sutil das idéias e dos conceitos, verdadeiro malabarismo intelectual produto da imaginação caprichosa do artista. A tal extravagância das idéias chamou-se conceitismo, um aspecto do estilo barroco ligado mais à dialética, aos jogos dos conceitos e idéias, num reviver da maneira típica de argumentação da Filosofia Medieval, isto é, por meio de silogismos longos e intrincados, exigindo habilidade do escritor. Por sua vez, o excessivo ornamento da forma ficou denominado de cultismo ou culteranismo. Afrânio Coutinho conclui ser "praticamente impossível isolar os dois tipos, que são antes aspectos do mesmo fenômeno estilístico, expresso, ora sob forma sentenciosa e conceitista, ora sob vários artifícios formais" (91).

Domício Proença (92) relacionando os elementos culteranizadores da linguagem barroca enumera entre tantos a metáfora, o hipérbato e o neologismo, cuja finalidade seria aristocratiz-

zar a expressão literária. A preferência pelo hipêrbato é reconhecida por uma plêiade de teóricos literários, cabendo citar os nomes de René Wellek, Afrânio Coutinho, Aguiar e Silva, Garcia Morejón, Otto M. Carpeaux, Dâmaso Alonso, A. Hauser.

Um significativo número de teóricos não hesita em ver na metáfora um dos artifícios mais vigorosos da culteranização barroca. Por exemplo, Garcia Morejón a coloca no "centro técnico" da criação literária barroca, considerando-a uma criação artística que só os poetas do barroco realizaram com as dimensões de categoria estética que a caracterizam.

Na acepção de Afonso Avila, é comum na criação literária barroca o apelo ao "processo de translação metafórica", de preferência mais conotativa que denotativa, uma verdadeira operação lírica que confere à palavra poética uma função mais fonética de coisa, de imagem válida por sua mesma concretude verbal, do que propriamente de referência, de significado (93). A metáfora barroca, na sua policromia fulgurante de-imagens, atenderia ao apelo daquele lada terreno e sensual do homem dilemático. Seria ela um simulacro lingüístico de sentido semântico próprio, estatuído pelo homem barroco por se encontrar cercado pela expressão histórica que lhe condicionava as vias possíveis do pensamento criador.

Vitor Aguiar percebe haver na metaforização barroca "uma beleza sortilêga, uma densidade de significação fantástica e uma ousadia que se encontram paralelo na poesia simbolista" (94), Já A. Hauser vê nas metáforas barrocas sugestões de atmosfera, tom e estado de ânimo mais do que sólida objetividade (95).

Preocupado mais com os efeitos psicológicos da metáfora, Otto M. Carpeaux, em sua volumosa História da literatura ocidental, refere-se ao problema dizendo: "as metáforas do barroco não são enfeites artificialmente opostos, mas têm função na estrutura literária - revelam as ambigüidades emocionais (96). Nessa mesma faixa de raciocínio se inscreve Afrânio Coutinho por incluir a metáfora entre os artifícios formais empregados para traduzir o estado de conflito ou tensão espiritual do homem dos Seiscentos.

Diante do testemunho de consagradas autoridades ,

não se há de negar que a metáfora é um dos instrumentos formais da elaboração estética barroca, o seu "centro técnico", como acertadamente ressaltou Morején.

Um fato barroco não se culteraniza apenas através da metáfora - outras figuras e artifícios concorrem também para isso. Vitor Aguiar enumera a hipérbole, a repetição, o hipérbato, a antítese, a metonímia ou sinédoque; Afrânio Coutinho inclui as antíteses, os paradoxos, os preciosismos, as gradações, inversões, sinestésias, metonímia, hipérboles, trocadilhos e catacreses, observando que tais elementos acrescidos de outros artifícios como •imagens emblemáticas, simbolismos sensuais, são freqüentemente empregados com pretensão de traduzir o estado de tensão espiritual do homem seiscentista; Otthon Garcia (97) em Comunicação em prosa moderna cita a reduplicação, a diácope, anáfora, epanalepse, epístrofe, símploce, anadiplose, como artifícios de "repetição intencional" para fins culteranistas. René Wellek acrescenta o trocadilho, a antimetábole, a metonímia, o oximoro, a antítese, o paradoxo, a hipérbole; A. Hauser enfileira o paradoxo, o contraste, a antítese, o trocadilho, a hipérbole e metonímia; Otto M. Carpeaux enfatiza o preciosismo verbal obtido pela adjetivação excessiva.

Especificamente sobre a culteranização da prosa, Afrânio Coutinho põe em relevo os seguintes aspectos: "brevidade ou concisão aliada à obscuridade; a maneira picante, espasmódica, abrupta, desconexa, aguda, sentenciosa, antitética, "style coipé", que dá preferência às figuras de pensamento: a anáfora, o aforismo a antítese, o paradoxo" (98). Segundo os estudos de Morris Croll (The Baroque Style in Prose) (99), a prosa barroca se torna culta pela brevidade dos membros, pela ordem imaginativa, pela assimetria e omissão das ligaduras sintáticas ordinárias. Esses traços, para Croll

"Comunicam à prosa barroca uma constante novidade e imprevisibilidade, um movimento em espiral, uma progressão imaginativa, e se obtêm pelo uso de certos: tipos sintáticos B figuras, como a construção participial absoluta, a ordem do período em cadeia, o anacDluto, a independência dos membros, a progressão livre das sentenças, que se abrem constantemente para cima, para o infinito, sem consideração ou relação de fidelidade com o início do 'dis - curso" C100) ,

Muitos desses artifícios e figuras identificados, como objetos culteranizadores do estilo barroco já existiam na literatura anterior à dos Seiscentos, o que se observa nesta é uma "intensificação" desses recursos formais que passam a ser a tônica do estilo. Aliás, "a matéria prima da elaboração estética do barroco é, contudo, a mesma dos artistas clássicos, observa Morejón. De saparece apenas o "equilíbrio" antigo, permitindo que essa mesma matéria transborde de seus limites" (Cl01). Mas por si só, insiste Afrânio Coutinho, tais caracteres mórficos não caracterizam o barroco. Tampouco não aparecem todos ao mesmo tempo, mas se espalham aqui e ali, predominando ora um elemento distintivo, ora tal fator formal. A soma desses elementos formais, sob a forma de constalação, é que imprimem peculiaridade à fisionomia morfológica barroca. E conclui dizendo: "o que imprime peculiaridade a um estilo é antes o predomínio de certos artifícios, e não a sua exclusividade" CIO 2].

Não obstante a riqueza de pormenores decorativos presentes na composição técnica barroca, e aparentemente dispersos, há entre eles uma subordinação ao motivo principal, um desejo de concentração num efeito único. Sobre isso, A. Hauser adverte: "na obra barroca sempre predomina um princípio unificador, com vistas a produzir um efeito total uniforme" (103). Tal uniformidade corresponderia ao que Helmut Hatzfeld chamou "fusionismo", ou seja, a tendência para unificar num todo múltiplo pormenores e para associar e mesclar numa unidade orgânica elementos contraditórios. Por detrás dessa tendência fusionista está a visão de unidade como dualidade.

H, pois, através do fusionismo de uma gama de elementos formais que se percebe o sentido e o dinamismo desse estilo, cujas formas se abrem em indeterminações de limites e imprecisão de contornos, cujas dimensões são aprofundadas pela acumulação de antíteses, hipérboles e paradoxos, num jogo lúdico arrebatador e maravilhoso.

Com base no que se apresentou, podem-se evidenciar algumas constantes:

- a - Do ponto de vista formal, a estética barroca rompe com a "simplicidade" mantida no classicismo. Daí a predileção pelo hermetismo e difícilismo (expressos sob a forma de obscuridade, obscuridade, ambigüidade), pelo virtuosismo técnico e pelo sentido decorativo alcançados através do cultismo: figuras, artifícios, e imagens in-comuns, visando ao maravilhoso, ao pictórico.
- b - Os pendores. cultista e conceitista do barroco são aspectos de um mesmo estilo e encontram expressão no predomínio de uma série de figuras e artifícios fortemente intensificados e responsáveis pela tônica desse estilo: a metáfora, as antíteses, os paradoxos, as hipérboles, as imagens emblemáticas, etc, etc.
- c - Há unanimidade entre os especialistas em reconhecerem um relacionamento direto entre os aspectos formais da ornamentística barroca com o sentido da época conturbada dos Seiscentos. Ajustar-se-iam eles às reações anímicas criadas pela Contra-Reforma, traduzindo o estado de conflito ou tensão espiritual do homem barroco, suas ambigüidades emocionais, suas ânsias de fuga dessa realidade perturbadora..

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- (1) HAUSER, Arnold. Maneirismo. São Paulo, Editora Perspectiva, 1965.
- (2) AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. Teoria da literatura. Coimbra, Livraria Almedina, 1969, p. 365.
- (3) ÄVILA, Afonso. O lúdico e as projeções do mundo barroco. São Paulo, Editora Perspectiva, 1971, p.
- (4) ÄVILA, Afonso. Op. cit., p. 33.
- (5) CROCE, Benedetto. Storia deli età barocca in Italia. Bari, Laterza, 1929, p. 37.
- (6) CURTIUS, Ernst Robert. Literatura europeia e idade media latina. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1957, p. 155.
- (7) CIDADE, Ernani. Lições de cultura e literatura portuguesas. Vol. I, Coimbra, 1950, p. 104.
- (8) TORRE, Guillermo de. Lo barroco en el pensamiento y 'el Arte de España. In: Humanidades - Revista de la Facultad de Humanidades y Educación. Universidad de los Andes. Nêrida, Venezuela. Año II - Tomo 2?, Enero-Marzo, 19 60, p. 23.
- (9) RAYMOND, Marcel. Baroque et renaissance poétique. Paris, Librairie José Corti, 1964, p. 55.
- (10) ZUCCARO, Frederico. L'idea de pittori, scultori ed'architetti. Roma, ed. de 17 68, p. 10 5. Apud WEISBACH, Werner. El barroco arte de la contrarreforma. Trai. y ensayo preliminar de Enrique Lafuente Ferrari. 2a. ed., Madrid, Espasa - Calpe, 1948, p. 68.
- (11) WEISBACH, Werner. El barroco - arte de la contrarreforma. Op. cit.
- (12) HATEFELD, Helmut. Estudios sobre el barroco. Madrid, Editorial Gredos, 1964,
- (13) HAUSER, Arnold. Maneirismo. São Paulo, Editora Perspectiva , 1965 .
- (14) COUTINHO, Afrânio. (dir.). A literatura no Brasil. Vol. I, 2a. ed., Rio de Janeiro, Editorial awe-Sul-Americana S.A., 1968.
- (15) WÖFLIN, Heinrich. Conceptos fundamentales de la histõria del



- (16) AGUIAR E SILVA, Op. cit., p. 336.
- (17) Idem, ib., p. 336.
- (18) Cf. HANNAH, Levy. A propósito de três teorias sobre o barroco . Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, nº 5, Rio de Janeiro, 1941, p. 259 a 284.
- (19) HANNAH, Levy. Op. cit.,
- (20) Idem, ib., p. 260.
- (21) GOMES, Lourival Machado. Barroco mineiro. São Paulo, Editora Perspectiva, 2a. ed., 1973.
- (22) Idem, ib., p. '46.
- (23) WOLFLIN, Heinrich. Op. cit.
- (24) Cf. HANNAH, Levy. Op. cit., p. 261.
- (25) ETZEL, Eduardo. O barroco no Brasil. São Paulo, Edições Melhoramentos, 1974, p. 35.
- (26) Idem, ib., p. 35.
- (27) GOMES, Lourival Machado. Op. cit., p. 38.
- (28) AGUIAR E SILVA, Op. cit., p. 339.
- (29) HAUSER, Arnold. Maneirismo. São Paulo, Editora Perspectiva, 1965, p. 375.
- (30) AGUIAR E SILVA. Op. cit., p. 341. Para maiores detalhes sobre o "Maneirismo", vide "Maneirismo" de Arnold Hauser.
- (31) FRANCASTEL, Pierre. Le b'aroque. Atti del quinto Congresso internazionale di lingue e litterature moderne, Firenze, Valmartina, 1955, p. „169. Apud AGUIAR E SILVA, Op. cit., pp. 341-342.
- (32) GOMES, Lourival. Op. cit., p, 87.
- (33) HAUSER, Arnold. Historia social da arte e da literatura, vol I, São Paulo, Editora Mestre Jou, 1977, p. 430.
- (34) D'ORS, Eugênio. El barroco. M. Aguilar Editor, Madrid, s.d. 1964,
- (35) FOCILON, Henri. La vie des formes. Paris, P.V.F., 1950/
- (36) CIDADE, Ernani. Licções de cultura e literatura portuguesas. Vol, I, Coimbra, 1940.
- (37) CURTIUS, Ernst Robert. Op. cit., p. 144.
- (38) D'ORS, Eugênio, Op. cit., apud: AGUIAR E SILVA, op., -cit., p. 347,
- (39) FOCILON, Henri. Op. cit. Apud: AGUIAR E SILVA. Op. cit., p. 348,

- (40) CIDADE, Ernani. Op. cit., p. 388.
- (41) HAUSER, Arnold. Op. cit., p. 432.
- (42) CIDADE, Ernani. Op. cit., p. 388.
- (43) GUILLERMO, Díaz - Plaja. Historia de la literatura espanola, 2a. ed., Argentina, Buenos Aires, Ciordia e Rodrigues Editores, 1953, p. 88.
- (44) CURTIUS, Ernst Robert. Op. cit., p. 115.
- (45) HAUSER, Arnold. Op. cit., p. 432.
- (46) COELHO, Novaes Nely. Literatura e linguagem. São Paulo, Edições Quiron Ltda., 1976, p. 163.
- (47) MOREJÓN, Garcia. Coordenadas estético-literária do barroco. São Paulo, Instituto de Cultura Hispânica, 1968, p. 37.
- (48) Idem, ib., p. 37.
- (49) COUTINHO, Afrânio. Op. cit., p. 144.
- (50) A expressão de Horácio e foi tomada por Otto Maria Carpeaux em "História da literatura ocidental".
- (51) ALONSO, Dâmaso. Poesia espanhola. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1960, p. 262. Apud AGUIAR E SILVA. Op. cit., p. 366.
- (52) COUTINHO, Afrânio. Op. cit., p. 140.
- (53) MERQUIOR, Guilherme. Teoria literária. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, s.d. 1975, p. 50.
- (54) AGUIAR E SILVA. Op. cit., p. 370.
- (55) Idem, ib., pp. 371-372.
- (56) CARPEAUX, Otto Maria. História da literatura ocidental. Vol. 1, Rio de Janeiro, Edições O Cruzeiro, 1960, p. 703.
- (57) AGUIAR E SILVA. Op. cit., p. 372-373.
- (58) COUTINHO, Afrânio. Op. cit., p. 143.
- (59) AVILA, Afonso. Op. cit., p. 191.
- (60) AGUIAR E SILVA. Op. cit., p. 373.
- (61) Idem, ib., p. 373.
- (62) Triunfo Eucarístico - o primeiro documento impresso de interesse literário a reportar-se às manifestações de um estilo de vida na sociedade mineiradora do século XVIII; Opúsculo publicado em Lisboa no ano de 1734. Nele Simão Ferreira Machado descreve as festividades que, no ano anterior, assinalaram a inauguração da nova matriz de Nossa Senhora do Pilar, fundada e construída em Vila Rica pelos moradores do bairro Ouro Preto.

- to, e a solene transladação para esse templo da Eucaristia, provisoriamente, depositada na Igreja de Nossa Senhora do Rosário. Apud: ÂVILA, Afonso. Op. cit., p. 113. ■
- (63) ETZEL, Eduard. Op. cit., p. 54.
- (64) COUTINHO, Afrânio. Op. cit., p. 145.
- (65) HAUSER, Arnold. Op. cit., p. 89.
- (66) AGUIAR E SILVA. Op. cit., p. 3,68. . .
- (67) COUTINHO, Afrânio. Op. cit., pp. 142-143.
- (68) Idem, ib., p. 143.
- (69) Idem, ib., p. 144..
- (70) Idem, ib., p. 144.
- (71) HAUSER, Arnold. Maneirismo. Op. cit. , p. 34.
- (72) Cf. COUTINHO, Afrânio. Op. cit., p. 144.
- (73) CARPEAUX, Otto Maria. Op. cit., p. 696.
- (74) COUTINFIO, Afrânio. Op. cit., p. 144.
- (75) BALTAZAR, Gracian. Agudeza y arte de ingenio. Coleccion Astral, n, 258, 4a. ed., Madrid, Espasa - Calpe, S.A., 1957, p. 221.
- (76) Cf. CURTIUS, H.R. Op. cit., p. 285. Apud: AVILA, Afonso. Op. cit., p. 52.
- (77) AGUIAR E SILVA. Op. cit., p. 377.
- (78) HATZFELD, Helmut. Op. cit., p. 148.
- (79) AVILA, Afonso. Op. cit., p. 52.
- (80) GOMES, Lourival Machado. Op. cit., p. 92.
- (81) HANNAH, Lev/. A propósito de três teorias sobre o barroco. Op. cit., p. 262.
- (82) Idem, ib., p, 263.
- (83) AVILA, Afonso. Op. cit., pp. 19-20.
- (84) WEISBACH, Werner. Op. cit., p. 260.
- (85) WELLEK, Renê. Aspectos da literatura barroca. Apud: COUTI - NHO, Afrânio. Op. cit., p. 25.
- (86) MOREJCN, Garcia. Op. cit., p. 48.
- (8 7) BOSI, Alfred. Historia concisa da literatura brasileira. São Paulo, Editora Cultrix, 19 74, p. 35.
- (88) BARTOLI, Danielle. Del barroco e altre prove Florença. Vai leschi, 1953, p. 10, Apud: BOSI, Alfred. Op. cit., p. 36.
- (89) WEISBACH, Werner. Op. cit., p. 264.
- (90) Cf. SPITZER, Leo. ' Linguística e história literária. Biblio

- teca Hispânica. 2a. ed. Madrid, Editorial Grèdos, 1953, p.7a-63. Apud: AVILA, Afonso. Op. cit., p. 204-205.
- (91) COUTINHO, Afrânio. Op. cit., p. 165.
- (9 2) PROENÇA, Domicio Filho. Estilos de epôca na literatura. São Paulo, Editora Linceu, 2â. ed., 1969.
- (93) ÁVILA, Afonso. Op. cit., p. 57.
- (94) AGUIAR E SILVA. Op. cit., p. 374.
- (95) HAUSER, Arnold. Op. cit., p. 72.
- (96) CARPEAUX, Otto Maria. Op. cit., p. 726.
- (9 7) GARCIA, M. Othon. Comunicação em prosa moderna. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 2a. ed., 1974, p. 255.
- (98) Cf. COUTINHO, Afrânio. Op. cit., p. 149.
- (99) COUTINHO, Afrânio. Op. cit., p.,149.
- (100) Idem, ib., p. 149.
- (101) MOREJÔN, Garcia. Op. cit., p. 41.
- (102) COUTINHO, Afrânio. Op. cit., p. 147.
- (103) HAUSER, Arnold. Op. cit., p. 373.

## 2. A TEMÁTICA DO BARROCO EM OS -SINOS DA AGONIA

Pondo em evidência as manifestações dos temas barrocos presentes em Os sinos da agonia, tentar-se-á demonstrar como o autor, para enfatizar a dimensão barroca desta obra, expld)ra com maestria a temática da morte, a religiosidade de fundo contra-reformista, o "carpe diem" e o erotismo, a "ostentatio barroca", o feísmo, o temor gerados pelo absolutismo do rei, e a solidão e catar-se.

### 2.1. A morte, o supremo tema do Barroco

A morte, o supremo tema do Barroco, manifesta-se em Os sinos da agonia como uma constante, como o seu motivo prepul^sor, seja através da descrição da lenta agonia de Januário, Malvina e Gaspar, da apresentação do assassinato e velório de Diogo, se ja através da morte de Januário em efígie.

O tema maior desta obra é a revelação da morte, a noite da agonia de seus protagonistas. Fadados a um amor impossível, só pela morte é que se encontrariam para realizar o seu amor. No seu auto-dirigir-se para a destruição revela-se a dimensão trágica e fatal da existência, como também deixa evidente a temática da morte como libertação. Assim uma sensação de lucidez ante a fatalidade da morte vai percorrer todas as páginas deste romance. Essa fatalidade, de modo especial em Gaspar, parece avançar mais e mais na escuridão e na imutabilidade, levando-o a viver no passado até encontrar a morte definitiva, já que cotidianamente ele morre aos poucos através da memória, da lembrança rediviva da mãe frágil e da irmã que morreu menina. "Viver então se transformava para ele numa silenciosa cerimônia propiciatória, um ato mítico e cômico, que punha em perigo a própria existência e cujo fim era o túmulo. (^ j Desprotegido e de mãos vazias, sem os instrumentos e as falas mág^cas, no silêncio e na solidão, era para ela (a morte) que volunta-

riamente caminhava" (p. 201).

Outra manifestação da temática da morte se constata no culto dos mortos, praticado por Gaspar. Obsecado pela morte da mãe e da irmã, ele passa a viver em função disso. Seus conflitos resultam desse culto, suas opções (solidão, aversão às mulheres, pureza e castidade) encontram nele suas justificativas. Marcado pelo culto dos mortos, passa a desejar a morte fugindo para o sertão. Ele mesmo afirma: "foi a maneira absurda e vagarosa que eu colhi de morrer" (p. 191).

O culto da mãe e irmã mortas torna-se uma recorrência ao longo do romance. -Assim, as recordações insistentes sobre a morte dessas duas pessoas aparecem reiteradas nas páginas 95, 96, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 137, 142, 157, 160, 192, 201 a 204 .

O tema da morte é tão significativo neste romance que chega a atingir proporções míticas. Segundo Maria Lúcia Lepecki, "os dobres do Carmo anunciam o fim de uma era e o início de outra (a morte como passagem - iniciação), fim da economia aurífera para a pecuária, da situação de Colônia para a de Império" (1). Januário e Gaspar vivem esta simbologia. Januário principalmente é que a vive com maior dramatismo. Ele é de fato, um morto vivo porque morto civil e vivo biológico. Representa a imagem de todos os agonizantes do texto, personagens e figurantes. A exemplo de Januário, também Gaspar pode ser tido como o fim de uma era: "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" (p, 200).

O pretexto da morte serve, pois, para que Autran Dourado pusesse à mostra uma das mais naturais propensões do homem residuariamente seiscentista, que consistia no gosto quase mórbido pelos mortos e representações de cunho dramático, noturno e lutuoso, cuja intenção era sempre religiosa, isto é, conscientizar o homem da efemeridade da vida.

Autran Dourado, conferindo destaque especial à temática da morte, põe, igualmente, em relevo o sentimento de fugacidade, um dos temas que expressam a religiosidade do homem barroco.

O motivo central desse tema é, segundo Aguiar e Silva, "lembrar ao homem que tudo é vão e efêmero à superfície da terra, que a vida é uma passagem e que é necessário procurar uma realidade suprema isenta de mentira e de imperfeição".

Para trazer à luz esse aspecto da religiosidade contra-reformista do homem barroco, o autor focaliza de modo especial situações, fatos e episódios que denunciam a transitoriedade, o fluir inexorável da vida. Gaspar, por exemplo, fortemente influenciado pela educação religiosa contra-reformista recebida na Companhia de Jesus Cp\* 136) , durante seus estudos na Europa, tem a morte da mãe e da irmã o incentivo para desenvolver o sentimento do efêmero. Mostra-o sua aversão à sociedade, a fuga para o sertão, o culto dos mortos, a pureza e castidade.

O velório de Diogo, apresentado com o mais repulsivo e cru realismo, evocado de fluxos e refluxos de consciência, expressando detalhes minuciosos sobre os preparativos do corpo para as exéquias, sobre a vida luxuosa que o pai levava durante a convivência com Malvina, os extremos a que ele chegou com esse convívio, atesta muito bem a efemeridade da vida, a sua fragilidade, a destruição e o vazio. Ainda ligado à expressão de fugacidade, explica-se a decadência da família de Bento Pires (pai de Malvina) - antes em boa situação econômica, depois a miséria. Pretexto para enfatizar o estado transitório da riqueza e dos bens materiais.

Todos esses, fatos enunciados dão mostras de uma visão desenganada do mundo, da vida como um sonho, e ensueno barroco.

## 2.2., O tema da religiosidade contra-reformista

A transposição para a ambiência do romance, de questões implicadas com a religiosidade contra-reformista vivida pelo homem dos Seiscentos é um fator que concorre para a criação de uma atmosfera similar àquela que circundou o homem do Barroco.

A ação contra-reformista, transpõe-se para o romance com o enfoque sobre a educação religiosa oferecida pelos seminários e colégios jesuítas, sobre a dúvida e contradição religiosa, sobre o comércio de indulgências tão peculiares à época dos Seiscentos, sobre o papel exercido pela Inquisição religiosa.

Tanto Januário como Gaspar retratam a influência que a educação religiosa jesuíta exerceu sobre eles. Januário, recordando-se do tempo do Seminário em Vila do Carmo (p. 207), deixa transparecer uma religiosidade fundamentada no temor do inferno, na terrível ameaça de ser taxado de anátema: "O seminário, as lições esquecidas. O inferno inaugural, o medo das blasfêmias. Anátema, gritavam a toda hora." Ensinaam. Até vir a morte. Na primeira semente já existia. (...). O próprio nome era agônico-Seminário da Boa Morte" (p. 208).

É, contudo, em Gaspar que se percebe com maior realce o jesuitismo dos Seiscentos, Sua aversão às mulheres está intimamente relacionada com a doutrina católica de que a mulher foi a introdutora" do pecado no mundo; "Com a primeira mulher nasceu o pecado, se lembrou dos exercícios espirituais. Inácio, a Companhia. Não queria saber de mulher, não conhecida. Ele queria ser mestre em artes, o Colégio da Companhia condena todas as mulheres" Cp. 136) ,

Plenamente influenciado pela intransigência moral e religiosa contra-reformista que pregava o desprezo a tudo o que fosse objeto de perdição e de pecado, Gaspar desenvolve um fanático culto à pureza e uma forte aversão ao pecado: "o coração devia ser puro e casto como a mãe e a irmã" Cp\* 146). Motivado por esses princípios "promete castidade à virgem".(p. 96), entrega-se à vida solitária no sertão, fugindo de todos: "na sua castidade tinha horror daquela gente metida e criada no meio do femeação, o simples olhar sujava" Cp- 144).

A concepção religiosa contra-reformista de que a beleza é sinônimo de perdição e condenação, pode ser percebida na maldição que Gaspar lança sobre si próprio: "amaldiçoava a beleza frágil e angelical que era a sua perdição. E pedia que as rugas, os cabelos brancos e a fealdade o deformassem. Para não ser motivo de



tentação, para não ser mais tentado" (p. 141).

Outro aspecto da religiosidade jesuítica em Gaspar se concentra na sua resistência estoica por meio da autopunição frente ao amor incestuoso que ele nutre pela madrasta: "Os dias eram de martírio, sofrimento em surdina, velada flagelação. Gaspar se acusava e punia. Como penitência de culpa se impunha tudo agUen tar" Cp. 16 7)0

O misticismo de Gaspar se associa, pois, a um forte erotismo, relembrando, com esse detalhe, o homem do Barroco que viveu esse dualismo procurando uma conciliação. Contudo, em Gaspar essa conciliação não se verifica. Nele fala muito alto o moralismo rigoroso da Contra-Reforma: "So pensar que jãt tinha amado Málvina jã'. tinha cometido o pior dos pecados contra o pai" (p. 154). Em contrapartida, Malvina associa os motivos eróticos aos religiosos, mas tentando concilia-los:

■ "Se queimava no silencioso, impossível e -pecaminoso amor. Condenava-Se severamente o incesto e se punia. Embora nas trevas, consciente e lúcida se deixava devorar, por uma fatalidade invencível a que tinha de obedecer. Mas era sincera nas suas confusas preces. Que Nossa Senhora da Conceição a protegesse e antecipadamente a perdoasse" (p.104),

"E. pedia perdão agora carecia demais do favor e da clemência dos céus. Só queria a alegria festiva e despreocupada, os prazeres da vida, os gozos da carne e do corgção" Cp. 104).

■ "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" Cp. 103, 104).

Essa carnalidade e a elevação espiritual são dois elementos que caracterizam perfeitamente o molde da arte barroca. O homem como joguete entre a espiritualidade e a danação, entre a encenação piedosa e o tumulto de seus instintos frementes. Daí também algumas cenas mais agoniadas se passarem justamente nessa fronteira entre os condicionamentos dos sentidos e os estremecimentos da alma, Na sala de estar do sobradão do potentado João Diogo, senhor de muitas sesmarias, Malvina tange um cravo importado do reino e seu-enteado Gaspar extrai de uma flauta suaves árias. Mas

é ali também, à margem das árias e das sonatas ou cantatas, no intervalo das poesias pastoris por ele declamadas, que os dois vivem furiosamente na fímbria de um amor passional, avassalante, de significação incestuosa.

Por detrás dessas alusões à ambiência contra-reformista do romance, esconde-se a dúvida religiosa das personagens. Dúvida retratada pelo autor de forma irônica e que se remete também' ao homem do Barroco que oscilava entre o racionalismo pagão e a revelação cristã. Por exemplo, para Januário sua mãe "tinha ido para o reino brando do Deus que lhe impuseram ao nascer" (p. 16), e Isidoro "devia estar no céu dele, igual ao céu que os brancos inventaram pra ele, povoado de anjinhos mulatos, de nossas senhoras crioulas" Cp- 25).

A alusão à compra de indulgências, um dos motivos que levaram Lutero a se rebelar contra a Igreja (1517), é mais um dado de que lança mão o autor para o simulacro de uma ambiência notadamente contra-reformista no livro. Januário, referindo-se aos desmandos morais do povo de Vila Rica, alude à compra da indulgência como saldo pagador de pecados: "algum ouro ou prata viciados, alguns seixinhos brilhantes surrupitados ao vigilante e esperto olho da Real Fazenda, contrabandeados, alguns pecados mortais, incestos, sodomias e adultérios, ou mesmo veniais, que se saldariam com simples missas, esportulas ou indulgências, compradas .. (p. 29).

A referência à ação inquisitorial movida pela Companhia de Jesus contra a Reforma de Lutero, completa a atmosfera contra-reformista do livro. Para Diogo, as dúvidas de Gaspar sobre a Fé tinham "sonido de Lutero e Calvino, um desses satanás. C...) Eram idéias de Satanás, nunca lhe disseram os padres da Companhia" (p. 71)..

A contradição religiosa em que sempre viveu o homem do Barroco (pecado / arrependimento, céu / terra, erotismo / misticismo, paganismo / cristianismo) ganha realce em Os sinos da agonia também pela conjugação de elementos cristãos (católicos) e pagãos.

Na descrição minuciosa dos elementos de composição

coreográfica do sacrifício em efígie (p. 32) e do cortejo de Corpus Christi (p. 57), Aufran Dourado permanece atento à fusão expressivamente barroca das figurações míticas, cristãs e profanas. Nesses dois cortejos associam-se elementos da simbologia cristã (o clero, as irmandades, o crucifereiro, bandeiras sacras, anjos, serafins, o Divino Sacramento) e figurações de natureza pagã (ninfas, pajens, planetas, carros triunfais, máscaras, danças).

O entrelaçamento do pagão e do cristão não acontece com exclusividade nesses dois episódios atrás referidos. Ao longo da narrativa cominham "pari e passu" as alegorias bíblicas e as alusões mitológicas, as invocações a Deus e ao Diabo, as crenças e superstições, a bruxaria e o misticismo.

As alegorias bíblicas denunciam no romance a religiosidade das personagens:

"Um homem em ruína, pensou Gaspar se lembrando dos tempos das vacas magras de que o pai tanto falava" Cp. 1991.

"A mãe de Gaspar que ajudava a amearhar nas eras das vacas magras" Cp. 1351.

"Os teus pecados te serão perdoados, disse-lhe uma voz velhíssima" Cp. 142].

"A essa armada, os tocheiros estralando, as chamas, aquelas línguas de fogo sobre a cabeça dos apóstolos diziam... Cp. 182].

"De repente, como um filho pródigo arrependido descobriu: era o seu, cumpria-o" Cp. 1431.

Com relação ao mitológico, será demonstrado nesta análise o seu papel através da versão do mito Teseu-Hipólito-Fedra e da aproximação com outras míticas (Medéia, Júpiter, Níobe, Parcas, etc.).

Por sua vez, as crenças se presentificam no romance refletidas nas superstições e bruxarias:

"Em coisa de Sinhá morta nenhuma outra bota a mão. O medo daquela gente da senzala, os quebrantes. Dele também. Os olhos penetram as coisas, empênham.

deixam presença. Depois não se pode tocar, perigoso" tp. 1323.

"Prudência e água benta não fazem mal a ninguém, disse para si mesmo" Cp. 773.

"Malvina se acreditava possuída de mil demônios. A maldição da mãe pesava sobre ela" (p. 1173.

"Não se deve acordar os sonâmbulos, elas não se lembram depois" (p. 1183.

"O capeta tentando. Ele estava encantado" Cp. 243.

"Se a gente pega um boneco, seja um calunguinha, e faz com ele toda sorte de maldade, pensando e dizendo que o calunguinha é a pessoa que a gente deseja tudo de ruim pra ela, se a gente espeta ou fujura com faca ou punhal, mesmo a pessoa longe começa a espernear e a sofrer, a sangrar e a morrer, igual o calunguinha. Assim diziam na mandinga que ensinaram Isidoro a fazer" Cp. 363.

Deus e o demônio são invocados na tentativa de as personagens encontrarem uma resposta para as suas interrogações, dúvidas e angústias:

■ ■ "Partes com o -demo, aquela mulher tinha partes com o demônio, via de repente com medo. As traças, o demônio vestido de gente, na pele uma mulher. O demônio não existia, viu. Senão, como explicar aquilo tudo?" Cp. 2113.

"Porque ela não avisou que ia apagar a vela, Deixa va os dois decidirem. Gu o demônio? Deus é que não seria. Ds planos de Deus são mais escondidos. Do demônio é a inteligência, a ruminação, a ruminação da cabeça, quando as coisas todas fazem sentido" Cp. 212 3.

Convocando, pois, uma significativa conjugação contraditória de elementos cristãos e pagãos, o autor ressalta na obra um dos aspectos ligados aos contrastes nela existentes. Ao mesmo tempo, remete-se, com isso, a um dos componentes da contrad<sup>ção</sup> religiosa vivida pelo homem do Barroco.

O clima de religiosidade contra-reformista manifesto na época dos Seiscentos encontra, pois, similar no romance com

a transposição para a sua ambiência, das problemáticas caracterizadas daquele fenômeno religioso. Com o simulacro de uma atmosfera religiosa de fundo contra-reformista, o autor tem em mãos mais um recurso que lhe favorece bastante a criação de sugestibilidades para tornar expressiva a dimensão barroca de Os sinos da agonia.

Misticismo e religiosidade, rigorismo moral, devoção e piedade, aversão ao pecado, pureza e castidade, bruxarias. Deus e o demônio, e mais ainda, a exagerada preocupação com a morte constituem, segundo Hauser, alguns dos componentes do encanto ascético caracterizador do homem barroco. Tais componentes como foi demonstrado atrás, foram, pois, aproveitados por Autran Dourado para criar no romance 'uma atmosfera que sugerisse aspectos peculiares ao encanto ascético vivido durante o período do Barroco.

### 2.3. Carpe diem e erotismo

Autran Dourado objetivando dar aos Sinos da agonia dimensões barroquizantes, traz também para as suas páginas fatos e situações que podem ser considerados como esquemas representativos do desencanto ascético do homem barroco.

Segundo Arnold Hauser, o desencanto ascético significou para época seiscentista a eliminação do misticismo e da metafísica como explicadores dos fenômenos naturais; significou a libertação dos laços da tradição.

■Desprovido, então, de um mundo encantado, sem bruxas, feiticeiros, sem anjos e santos, o homem barroco procurou preencher o vazio moldando suas expressões artísticas de um apetite irrefreável de gozos mundanos. Daí o apelo ao "carpe diem" (orgias, luxo, erotismo, etc.).

Esse esquema parece estar bem representado em Os sinos da agonia. O "carpe diem" horaciano, isto é, a ansia desmedi

da de prazeres mundanos e desejo de viver intensamente o sentido da existência, manifesta-se amplamente no livro com Malvina. Esta personagem vive um mundo de valores do Renascimento; amor clandestino, dinheiro, luxo, posição, sensualismo. Ela, que parece encarnar o símbolo da sensualidade, "só queria a alegria festiva e despreocupada, os prazeres da vida, os gozos da carne e do coração" (p. 104) ; "só queria o desejo de glória e fruição terrenal" (p. 185); mão aberta, gastadeira... Ela queria uma vida que fosse as cortes, não aqueles matos, podiam dar" (p. 157); "... queria, enobrecer e ser possuída sem nenhum recato" (p. 53) .

Retrato autêntico do "carpe diem" não-lo é dado na descrição das orgias praticadas por ocasião da celebração da morte em efígie:

"Todos queriam ver, ninguém podia perder o Grande acontecimento que as efemérides depois registrariam. Muita gente fizera de véspera a sua provisão de cachaça e patifaria, e a cana corria alegre, bebida mesmo na boca da botija, no bafo e no arrotto, E alguns mais altos, a pinga subida na cabeça, já riam e antegozavam, na névoa estúpida da bebida, o grã-guinhôl, a fantástica ópera de títeres. Eram bêbados costumazes, opilados e hidrôpicos, com seus inchaços e mijos, pretos forros e mulatos, crioulos, brancos pingentes e sujos, a fedorenta humanidade. [...], Trocavam-se gracejos e informações diziam-se os mais cabeludos palavrões. Empal-mava-se a bunda das mulatas trigueiras, os dentes de marfim todos à mostra no riso excitado, nos gritos histéricos, os peitos fartos e duros, de bicos do tamanho de uma azeitona, inteiramente de fora. C. . . ,1 Era a festa de moleques e mucamas em dias de folga, do femeaço e dos feitores, de pretos forros e brancos pobres, de mulatos e mamelucos, cafuzos, entrecruzas de caburés e curibocas, carijós. Aquele caldo de gente quente e espumante de onde nasceriam as flores gálicas e os esquentamentos. Um grande festim de raças e ofícios, selvagem, infernal, puro trópico" Cp. 30, 31).

O erotismo foi uma das formas que o Barroco encontrou para dar evasão ao sentimento de desencanto ascético e de "carpe diem". No romance, o elemento erótico assume proporções significativas através da sensualidade manifesta no próprio retrato físico de Malvina, no ardente desejo sexual que domina os protagonistas, da descrição pormenorizada do ato sexual e na perversão

sexual.

Malvina, por seu próprio físico, se arvora como símbolo do erotismo, despertando em Januário, Diogo e Gaspar, a volúpia e o desejo: "... ninguém tão linda e desejada como ela" (p. 123). Ela se reveste de atrativos físicos e sensuais que defertam o comprazimento dos sentidos visual, tátil e olfativo: "roto arredondado" (p. 162), "cabelos ensolarados" (p. 42), "olhos grandes e rasgados de um brilho persistente" (p. 41), "nariz fino, a pontinha atravida" (p. 42), "boca carnuda" (p. 42), "lábios sempre umedecidos Cp\* 41), "língua vibrante, rósea" (p. 41), "curvas suaves dos ombros e colo" Cp\* 162), "peitos nevosos e duros, aveludados, brilhantes à distância" (p. 52), "mãos delicadas e carinhosas, bem feitas e perfumadas, a pele clara e macia" (p. 96), "o cheiro entre carne calmosa e benjoin ou aquila" (p. 162), "diabolicamente maravilhosa Cdisso ela própria devia ter ciência) tão que^mosa, sinuosa e coleante, sibilante" (p. 146).

Um forte desejo sexual se apodera das personagens: em Malvina o desejo de possuir Gaspar, é tão intenso que a leva ao ciúme, ao ódio, ao incesto, ao desespero, ao ensandecimento e ao assassinato; Gaspar, vivendo entre a pureza e o erotismo "sofria na carne o cilício do desejo e da agonia" (p. 146); para Januário, Malvina é toda provocação e sensualidade, chamamento ao desespero das horas sonhadas, das noites de fogo, malditas e desejadas incessantemente em agonia" Cp. 41).

O erotismo de Os sinos da agonia é intensificado com a apresentação minuciosa, direta e realista do ato sexual praticado entre Malvina e Diogo, entre ela e Januário Cpp- 54 e 127).

Comprovemo-lo com a transcrição da passagem onde se descreve o relacionamento físico entre Malvina e Januário.

"Aqui a mulher selvagem na cama. Os cabelos ruivos, uma mulher de fogo. (...) Ela toda nua, sem aquele pudor forçado, das mulheres que ele conhecia, eira o costume. Mesmo ela reclinada ou deitada, os peitos pareciam sempre duros e empinados.

E entre suores e arrepios, quentes ais' e suspiros que ele procurava abafar com a boa, para não acordar João Diogo Galvão, os dois se amavam e se

entregavam no corpo a corpo da luta de mil fogos acesos, e se pacificavam extenuados, no silêncio de lago que se seguia, os dois agora causados e silenciosos quase se liquefaziam na lassidão dos membros, do peito, do ventre satisfeito. Para de novo. tudo depois incessante renascer. Porque ela assim o prendia e assassinava" Cp. 55],

No que se refere às experiências sexuais de Malvina chama a atenção o seu comportamento assemelhando a um animal no cio. E com justa razão que o autor usa a perífrase "gata": "O fogo não sossegando nunca, ela querendo sempre mais, provocava-o trejeitosa, gata e rainha" Cp» 54), "... os gritos, o amor tão violento, demorado, dá gata saltando sobre o telhado" CP- 54).

O erotismo de Malvina alcança também as raias da perversão sexual, quando, em sonho, imagina realizar o sexc com o próprio irmão Donguinho:

"De repente, . negra e suja, desgrenhada, aos uivos, safa a correr pelos pastos, os cabelos crina lamb^ dos pelo vento frio da noite. Não era mais ela, era ;umser monstruoso e andrógeno que corria os pastos e descampados do entardecer. Era Donguinho redivivo vindo amorosamente nela se fundir. Carinhosame\_n "te ele a convida para a escuridão sem fim, para sua eterna noi-te de demente" tp. 117].

Significativamente marcado pela presença de uma sensualidade exacerbada, Os^sinos da agonia encontram neste aspecto um dos mecanismos sugestivos da temática barroca.

#### 2.4.; A "Ostentatio" barroca

O caráter ostentatório do Barroco, fruto da religiosidade contra-reformista que utilizou essa arte com fins persuasórios, encontra sua forma de expressão na decoração rica, detalhada, feérica e faustosa das artes plásticas e mesmo do interior doméstico e da indumentária.



A vinculação de Os sinos da agonia à ostentação do Barroco se expressa na pompa dos espetáculos da Farsa (morte em efígie) e da procissão de Corpus Christi, no luxo e requinte da indumentária, na decoração do interior doméstico.

Analisando o estilo cultural barroco, Richard Alewyn <sup>(2)</sup> salienta como seus aspectos mais típicos, as festas e diversões públicas, óperas, espetáculos, festivais em que se comprazia com a vida social seiscentista.

Helmut Hatzfeld chama a atenção para a presença da festa sagrada e profana nos autores barrocos, elementos que em suas obras se funde à própria estrutura pictórica e visual do maravilhoso. Por exemplo, o episódio da procissão do Monte da Oliveiras, descrito por Torquato Tasso no Canto XI da Jerusalém libertada, é interpretado por aquele estudioso como exemplo de ostentação barroca, recurso de prodigioso efeito de que lançam mão Godofredo e seus cavaleiros para assombro dos pagãos, impactados pela "pompe sacre" (2)

Outro exemplo pode ser citado com Calderón de la Barca. Angel Valbuena Prat<sup>^^^</sup> nota com relação aos autos sacramentais de Calderón: "Las fiestas" del Corpus Christi eran la gran afirmación de fe<sup>^</sup> católica! la exáltación de dogma de la Transustanciación, frente a las negaciones o atenuaciones de la Reforma" . (4)

Fica assim mais fácil compreender a inserção dos trechos antológicos - o cortejo da farsa pantomima e da procissão de Corpus Christi, em Os sinos da agonia, verdadeiros festivais de cores que chegam a atingir a suntuosidade e os contornos do maravilhoso peculiares às expansões festivas e religiosas da sociedade barroca do Seiscentos.

Ao numeroso cortejo para a celebração da farsa pantomima (a morte em efígie) soma-se uma esquadra de dez soldados ricamente vestidos "nas suas vistosas casaquilhas, montados em cavalos com coloridos xairéis guarnecidos de franja dourada", um cruciferário "na sua batina de gala, a sobrepeliz rendilhada", um padre jogando incenso, as irmandades "nas suas opas roxas, brancas, encarnadas, azuis, castanhas e pretas. Na frente de cada uma

o seu padre nos mais ricos para^net^S, rezando alto, abençoando os fiéis nas janelas, amaldiçoando o infame rêu" (p. 32). O séquito continuava com o Senado da Câmara "com sua bandeira, as armas da Vila bordadas a ouro" (p. 32), e, finalmente, com "a carreta puxada por três juntas de escravos, pintada de escand;ioso zarcão" (p. 32) .

A ornamentação, a pompa, as luminárias e fogos, to da a sorte de pecados praticados antes e depois da execução do boneco (=Januário) , "os gracejos e cabeludos palavrões" (p. 31), a cachaça e a patifaria revivem momentos tipicamente barrocos.

Descrição semelhante e atingindo os mesmos efeitos barrocos atrás considerados é a que Autran Dourado apresenta sobre a procissão de Corpus Christi (p. 57), paródia perfeita do Triunfo Eucarístico. Dessa vez o cortejo é mais sofisticado e pomposo; car ros triunfais, máscaras, danças (de turcos e cristãos, de romei - ros, de músicos), figuras alegóricas (dos ventos, planetas, ninfas, pajens, anjos e serafins), as irmandades majestosamente decoradas, os padres com seus paramentos luzidios, o Capitão-General "no seu custoso e brilhante uniforme; e, finalmente, o Divino Sacramento sob o :pálio carmezim, a sua custódia de ouro e pedras" (p. 57).

Como se vê, a encenação impregna-se de requinte, acrescida pela exuberância dos adornos de ouro, prata, diamantes , pedraria, sedas, plumas, tanto na indumentária dos figurantes quan to nas suas montarias ou demais peças componentes do espetáculo.

A. fusão de alegorias mitológicas, símbolos e moti vos cristãos encontra sua justificativa dentro da filosofãa reli giosa do homem barroco que tentou conciliar o sagrado e o profano.

Esses dois cortejos parecem traduzir com toda a sua pompa, beleza e recursos de visualização, a tentativa de fixa ção do espetáculo que passa, tentativa de projeção do modo de ver como postura existencial do homem barroco, impactado pela sua prf pria angústia diante da inexorável efemeridade da vida.

Essas duas passagens são, pois, grandiosas, de efeito cinematográfico, em tela larga, na qual se ouve o relinchar

dos cavalos, se vê as cores das vestias e dos fardamentos, sente-se toda a atmosfera iaquisitorial da Colônia. São dois trechos em que o romancista põe à prova seu dom de movimentar figurantes em cenário de grande amplitude,

O ideal de ostentação barroca manifesta-se também no romance com o requinte e luxo da indumentária. Tal como a descreve Autran Dourado, a indumentária do tempo exprime a volúpia cromática que era parte integrante de uma exacerbada sensibilidade visual barroca. Viu-se como o requinte das roupas é muito bem demonstrado na descrição dos festejos e cortejos de exuberante colorido, no luxo dos tecidos, no gosto das vestes eclesiásticas, dos uniformes militares, do traje de gala das autoridades civis, das irmandades, do vestuário da população.

A reconstituição da ambiência doméstica, através da decoração interior (paredes, teto, mobiliário e outros objetos de adorno) é outro aspecto da ostentação barroca presente no livro.

Uma visão do mobiliário, da decoração interior e, mesmo, de instrumentos de música aparece na seguinte passagem:

■ "Do chão ao teto, as paredes e as janelas, dos tapetes às cortinas arrepanhandas com fitas de seda. Tudo muito rico, muito mais rico e do gosto que podia imaginar. o canapé e as cadeiras de madeira entalhada, com assento forrado de damasco. Cômodas, consolos e -mesas filetadas, com fechos e puxadores de ferro rendado, cobertos de toalhas de brocado e damasco. C, ..] E o lustre de cristal rebrilhando honoro à -rnenor aragem, o teto apainelado. Pintura de alto preço... Nos painéis d'o 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 -acentuava o risco das figuras. C...} E viu o móvel pequeno coberto com uma toalha de damasco. Damasco e brocado por tudo quanto era canto. Um cravo mod\_e lo italiano, uma espineta ali nas Minas.' E pelos pés. finos e delicados, mesmo a caixa e os pés, co^ sa do reino, feitos com capricho, ao gosto francês, C...] Um cravo todo pintado a ouro, com medalhões, conchas, liras e figuras mitológicas" (pp. 156,157].

Essa riqueza de dados sobre cerimoniais, cortejos,

vestimentas e decoração do interior doméstico fornece à contextura' do livro recursos para a sua dimensão barroquizante, por valorizar o pormenor, o enfeite, a magia do visual, o comprazimento lúdico dos olhos.

## 2.5. A temática do Feísmo

No ideário do Barroco, o feísmo ou expressão do feio procurava despertar o homem paganizado do Renascimento por meio de uma arte e de uma literatura que expressasse aspectos tenebrosos ligados à vida humana e apresentados pela Religião; transitoriedade do tempo, cenas cruéis, sangrentas, macabras, e o tudo e mais que pudesse despertar o terror.

A manifestação da temática do feísmo no romance Os sinos da agonia se dá mediante aspectos sugeridores do macabro, do fúnebre, do cruel, do feio e sangrento, objetivando propiciar a visão de uma realidade bastante aparentada com o Barroco.

\* Para ressaltar o macabro, Autran Dourado recorre à descrição minuciosa e realista do velório de Diogo. Relata pormenorizadamente a preparação do defunto; lavar, enfeitar, empoar, ■ pintar; a preparação da sala (flores, velas); expõe também detalhes sobre o crime; "Então o preto barbeiro quis lhe contar como estava o corpo, quantas punhaladas" (p. 130); põem em relevo dois elementos que no contexto episódico adquirem conotações macabras e fúnebres: as manchas de sangue que tingem a mortalha do defunto e toalha de damasco que Gaspar trouxera do reino para a mãe. O primeiro elemento reitera-se dez vezes com efeitos de enjôo e repugnância sobre o leitor:

"D caixão do pai, os quatro tocheiros crepitantes. o corpo coberto da cabeça aos pés por uma toalha de damasco roxo. Mesmo assim dava para ver. a unidade das manchas. A cor não aparecia, absorvida pelo lavrado do tecido, as variações de tonalidade. Quando viram umas manchas de sangue ou líquido começa-

rem 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. Mesmo na casaca de veludo verde apareceu uma grande mancha, feito outra condecoração. Na casaca ainda se conseguia disfarçar a fnancha . bastava mudar a posição das insígnias da Ordem de Cristo. S6 trouxeram a toalha de damasco quando o corpo Já estava na sala e as manchas ficaram berrantes demais" Cp. 129).

A toalha de damasco, elemento constante nas associações mentais de Gaspar, reveste-se de simbologia fúnebre: ela cobre o corpo de Ana Jacinta (p\* 135) , e de Diogo (p. 134) ; ela traz-lhe à memória a morte da mãe, o enterro de Leonor; associa-a também ao sudário de Cristo: "Não era de damasco, do mais puro e branco linho o sudário com que envolveram o corpo martirizado de Cristo" Cp. 135).

Ilustrando a temática do feísmo nesta obra de Auctran Dourado, inclui-se também a presença do "cruel". Neste particular integram-se Malvina, "mulher capaz de todos os crimes" (p. 146), bem como a representação e descrição do martírio (a agonia dos protagonistas),

Malvina encarna com exatidão a tendência à crueldade tão comum à literatura barroca. Por sua malícia e fingimento, força o seu casamento com João Diogo; burla o marido traindo-o com outro; máquina e desencadeia um plano de desgraças, eliminando definitivamente Diogo, Januário, Gaspar, e a si mesma. Daí a razão por que o autor chama-lhe "demoníaca" Cp. 103).

Segundo Afrânio Coutinho, a tendência ao cruel manifesta na literatura barroca aparece na "representação do martírio e da penitência, onde se acentuam no mártir os transe de dor e prazer, de tranqüilidade e êxtase, de arrependimento, de vergonha 'e medo, a refletir o estado de tensão e violência da alma"^^^.

Essa preocupação com a idéia de martírio presente na literatura barroca pode ser vista em Os sinos da agonia. Com efeito, os protagonistas deste romance sofrem, aos dobres dos sinos da agonia, um martírio desesperador - a morte lenta e inevitã-

vel. Para Gaspar que vive o drama do amor impossível "os dias eram de martírio, sofrimento em surdina, velada flagelação; como penitência de culpa, se impunha tudo agüentar" (p. 167). Januário, já martirizado em efígie e sabedor da morte certa que o espera, cliega ao ponto não suportar o martírio que vem sofrendo e decide: "a coisa hoje tem de acabar, eu estouro" (p. 25). E "tranqüilo, ao som da primeira das sete soturnas baladas do sino do Carmo (como um na\_x\_tir) foi descendo vagarosamente o morro - ele avançava para a morte" (p. 221).

Salientando ainda a temática do feísmo, o autor põe em destaque o elemento monstruoso presente na literatura barroca, especialmente na poesia de Gôngora. A exemplo desse poeta que na Fábula de Polifemo y galátea<sup>(6)</sup> contrasta a beleza de Galátea com a feiura de Ciclope, Autran Dourado opõe o tema da beleza de Malvina ao tema do monstruoso retratado na fealdade de Donguinho e Diogo. Donguinho, "o bem-amado espúrio" (p. 85), é demente, ■monstruoso, furioso? uma anomalia que se contrasta fortemente com a beleza e formosura da Malvina, sua irmã. Por seu turno, os dados individualizantes de Diogo configuram-no como: "feio, enrugado e velho, boca murcha, desdentada, só os dois dentes grandes na frente, se abrindo feito mastigasse" (p. 56). "Magro, cabelos secos e sem brilho, mão magra e ruguenta, escura, cheia de veias grossas, manchada, que se destacava do braço seco e branco, os tendões ã flor da pele, feito cordas, de tão salientes... era um bicho" (p. 62). "Um homem de outras eras (...), enfastiado, de nariz torcido, carnes flácidas e indiferentes" (p. 120). Esses caracteres de Diogo dão muito bem o grau de sua feiúra e do contraste entre ele e Malvina.

Conclui-se que para dar ênfase à temática do feísmo, Autran Dourado recorre ao macabro, ao cruel e ao horrífico, expressos em fatos, situações e personagens. Assim, a apresentação do velório de Diogo dá-lhe ensejo à criação de uma ambiência fúnebre e macabra, povoada de recordações de mortes e enterros. O cruel está refletido na maldade de Malvina, na agonia lenta dos protagonistas e na representação do martírio de Januário (morte em efígie), O horrífico se configura em Donguinho e Diogo e por se revestirem de qualidades físicas espantosas, enormes, feias e re-

pugnantes.

Por meio desses componentes, Os sinos da agonia têm um dos pontos aproximativos com a literatura barroca a qual procura enfatizar o monstruoso e horrífico com propósitos de maravilhar, de despertar no leitor uma admiração sem medida.

## 2.6. Conflito e tensão gerados pelo absolutismo do rei

O absolutismo dos reis, baseando-se na monarquia de direito divino, julga qualquer delito como afronta a Deus e ao Rei. Firmando-se neste princípio, o absolutismo conseguiu se manter e granjear do povo o respeito e a fidelidade.

Tal injunção política parece estar muito bem tran<sup>^</sup>posta para Os sinos da agonia, criando nessa obra a atmosfera de conflito e tensão comuns ao Barroco. Inseridos num contexto de monarquia de direito divino, todo o elenco deste romance vive sob o signo do medo e do terror de que pelo menor motivo alguém seja acusado de crime de lesa-majestade, crime contra a autoridade.

Assim, por exemplo, até mesmo qualquer comentário negativo sobre o Catolicismo "tinha somido de Lutero e Calvino, um desses satanãs. As línguas andavam soltas, o Capitão-General (...) não perdoaria nunca se soubesse que (Diogo) tinha um filho erético, de partes com os fumos do demo" (p. 71). Por isso mesmo, João Diogo, ciente de que "os tempos eram perigosos" (p. 71), teme que as idéias estúrdias do filho" Cp« 71) tais como descrença na Fé, na Religião e críticas ao sistema político, viessem a incriminá-lo como um inconfidente, como um conspirador:

■ "Se alguém fosse lhe dizer Cao Capitão-General) que Gaspar duvidava da Fé, e assim del-Rei, ele tinha que obrar. E então, (João Diogo) com toda a sua força & vali.msnto, nada ia poder fazer por ele" C p . 71) .

Com base nesta injunção política o crime de Januário assume diante do poder real, foros de conspiração, motim, levante contra el-Rei, embora ele mesmo não entenda a repercussão social de seu delito (p. 46). Conforme lhe adverte o carcereiro, "o seu crime foi outro, não o que ele tinha cometido. (...) Um motim, foi o que disse o carcereiro. Ele teria que dizer o nome do cabeça, de todos que se achavam envolvidos na conspiração contra el-Rei" (p. 47, 48).

Com o ritual da morte de Januário em efígie, o Capitão-General queria com isso "atemorizar os povos das Minas' e fazer ainda mais temida e respeitada a sua autoridade, para ganho e glória de sua Majestade Real" (p. 29); ... queria com isso fortalecer a sua posição junto a el-Rei e preparar o povo, pelo temor e pela força, para a derrama que viria a seguir" (p. 36). Com a grande farsa pantomima o Capitão-General "se assegurava, aos seus e ao rei a que servia, a continuidade dos crimes, dos roubos e trucidamentos" Cp. 36) .

No contexto geral do romance, todos os personagens e figurantes, vivem esse terror do absolutismo real, o ponto de que "ninguém tinha coragem de falar que o Capitão-General levava longe demais a sua fantasia. São mais tarde, em cartas rimadas e pasquins" (p. 33). O carcereiro, "se soubesse que (o crime de Januário era tão grave, não teria aceito" (p. 46) pactuar na sua fuga. Tomás Matias Cardoso, pai de Januário, embora contribuindo com a fuga do filho, não esconde o temor de ser envolvido em conspiração: "Pode]Ti me envolver, achar que estou metido em traça contra o Capitão-General, contra el-Rei" Cp. 49-). Deste modo "os homens nunca se julgavam a salvo e escapes de poderoso e implacável braço-real" Cp. 29),

Percebe-se com esta situação que o autor parece ter pretendido desenvolver no romance o tema da traição. Malvina trai a Diogo com o adultério e com o incesto, trai a Januário e a Gaspar com a delação pública, incriminando-os inexoravelmente. Há também essa traição instilada nas intrigas políticas de uma velha cidade tentacular e que é, sobretudo, um estigma de seres envolvidos, determinando a sua humana trajetória. Daí nasce um mundo opre-



sivo, sedento de ouro e sangue, onde as personagens se amam e combatem sem jamais se conhecerem efetivamente porque mergulhadas na mútua sonegação.

A criação dessa atmosfera de temor e traição ins-taura no romance uma de suas situações conflituosas, e serve, pois, de engenhoso expediente para a expressão de aspectos ligados à mundividência do Barroco.

### 2.7, Solidão e catarse

Para Hauser, a distinção básica entre a tragédia antiga e a moderna<sup>(7)</sup> está no "silêncio". Quando a desgraça surpreendia o herói da tragédia antiga, ele era capaz de sentir os laços entre ele e seus semelhantes e concidadãos que compartilhavam de sua crença nos mesmos deuses, no mesmo destino e na necessidade de sacrifício e morte. O herói da tragédia moderna vai sozinho para a sua perdição. Essa é a ilustração mais notável que Hauser apresenta entre o drama com e sem conteúdo e fundo religioso. Ele está sozinho *num* sentido bem mais profundo; não é tanto por sua tragédia, que ele está sozinho, como sua tragédia é resultado de sua solidão.

A solidão é característica inerente a Gaspar e a Malvina, e a Januário. Como heróis trágicos em seu sentido moderno eles vão sozinhos para a sua perdição. Estão sozinhos, sem amigos e sem saída. Não há ninguém que possa detê-los porque "no fim de uma tragédia não há mais diálogo, ressalta", A. Hauser<sup>^</sup>. Por isso, ele diz que houve quem sustentasse que o comportamento simbólico do herói trágico é o silêncio. "O silêncio do herói destrói as pontes que o relacionam com Deus e o mundo e eleva-o acima do campo da personalidade, demarcada e individualizada pelo diálogo com os outros, para a solidão gelada do eu" .<sup>(9)</sup>

Para Hauser, o momento de queda e silêncio trágico -

cos do herói é também seu momento de verdade e por isso triunfa, e assim, seu desastre representa o clima do paradoxo contido na tragédia, porque a derrota do herói é uma vitória moral e resulta em sua transfiguração, em sua auto-realização. Nesse sentido, a tragédia, apregoa Hauser, consiste acima de tudo na catarse do herói, qualquer que seja o grau de sua culpa ou de sua falta de culpa, a purgação de sua natureza, de todos os elementos alheios que o oprimiam" (19).

Januário, depois que descobre ter sido um mero joquete nas mãos de Malvina ("agora via claro o jogo armado" (p. 211) e, reconhecendo através de Isidoro (na verdade Tirésias) a impossibilidade <sup>de</sup> mutação do passado e mesmo do futuro (p. 217), acaba por aceitar, com espírito cristão (era a vontade de Deus) o fatalismo, a morte que lhe traria a paz e a purificação ("E começou a ver, uma repentina paz o invadia, uma luz tão forte, por dentro e fora dele" (p. 219).

Com espírito fatalístico, Gaspar também aceita a sua desdita - "Eu não fujo mais! Eu aceito a minha morte, a minha culpa, não fujo mais..." (p. 203). Assim, alcança a libertação transformadora e purificadora: "Por pior que tivesse sido o meu pecado, esse toque seriam a minha libertação, eu morreria feliz" (p. 204).

Malvina é impelida pelas mortes de Januário, Diogo e a de Gaspar (que seria inevitável), a viver sozinha consigo mesma o que torna intolerável para ela. Mas ao mesmo tempo as névoas de sua alma foram dissipadas e sua verdadeira natureza recorta-se de caos, receosa, mas distinta. Ela está perdida,, mas encontrou-se a si mesma. Suicidando-se, comenta Autran Dourado, ela acusa Gaspar inapelavelmente, sua palavra é definitiva, não pode sofrer contestação nem dela mesma. "Ela quer morrer para que, através de sua morte, seja senhora do mundo" (11).

Malvina, a tecedeira dos destinos, pode figurar a pessoa através da qual a vontade do fado (vontade dos deuses) se mostra. Tal função aparece clara em Gaspar e em Januário que também revelam, na aceitação da sina, a força maior da vontade dos deuses, "Sucumbem ao fado tanto a Parca quanto o homem cujo destino ela fiou" (12).

Todos sucumbem ao destino, mas encontram através da morte uma porta aberta, por onde poderiam escapar, libertar-se, purificar-se.

Utilizando-se de uma abordagem ligada a temas que enfatizam a morte, a fugacidade da vida humana, a religiosidade contra-reformista, o culto da pureza, a solidão e catarse dos heróis, o carpe diem horaciano (luxo, riqueza, sensualismo) e o feísmo, etc., Autran Dourado sugere o dualismo barroco homem-mundo, ascetismo e mundanismo, misticismo e erotismo, projetando com esses contrastes o conflito que perpassa as páginas angustiantes de Os sinos da agonia.

Portanto, ao focalizar questões que se caracterizam pela intensificação do contrastante, do conflitante, do trágico e do espantoso, num apelo constante aos sentidos, ao pictórico-descritivo, Autran Dourado elucida sugestibilidades para uma cosmovisão nitidamente barroca.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- (1) É interessante observar que, do ponto de vista crítico sociológico, segundo informa Maria Lúcia Lepecki, "a transição da economia aurífera para a agropecuária não modificou a relação de classe nem a concentração de riqueza. Segundo a autora, essa evidência histórica é comprovada, a nível ficcional, pelas obras do autor, reflexo de uma mesma estrutura sócio-econômica". (LEPECKI, Maria Lúcia, Autran Dourado: uma leitura mítica. São Paulo, Quiron, 1976, p. 243).
- (2) ACEWYN, Richard. L'univers du baroque. Trad. Danièle Bohier. Bibliothèque Médiations. Genève (Suisse), Editions Gonthier S.A., 1964, p. 63.
- (3) HATZVELD, Helmut. Op. cit., p. 173.
- (4) ANGEL, Valbuena Prat. Prólogo a Calderón De La Barca. Autos Sacramentales. Clássicos Castellanos, Madrid. Espasa-Calpe S.A., 1951, V. I. p. XXIX.
- (5) COUTINHO, Afrânio. Op. cit., p. 144.
- (6) Ed, dos irmãos Millé Y Giménez, Madrid, Aguilar S.A., de Ediciones, 1951, p. 620 e 622.
- (7) Arnold Hauser distingue a tragédia entre "antiga" e "moderna". Denomina tragédia antiga (= tragédia do Destino) e a moderna Tragédia do "caráter". No drama antigo o destino era "transcendente", no moderno é tido como "imane", ou seja, está implícito no caráter do herói e não depende dos deuses ou dos poderes dos deuses. O herói vai ao desastre por causa de seu caráter desregrado, suas paixões desenfreadas, os excessos de sua natureza, Seu caráter é que era sua ruína. A força propulsora da ação não é um poder externo, mas um conflito interno; o herói está em guerra consigo mesmo e assim todo o drama é interiorizado e torna-se um drama da alma,
- A ação dramática e o conflito fazem-se trágicos porque o herói descobre a si mesmo, razão da fatídica situação em que se encontra a da catástrofe inevitável que o ameaça. "Que fiz, meu Deus (indaga Malvina), para que tudo isso aconteces-

se? Que fez ou fizeram por ela? Antes dela? A mãe? O pai?"  
(p. 186).

A consciência de má ação, para a qual o destino impele o herói, pode encher de desespero o herói da tragédia antiga, mas jamais lhe ocorre a idéia de buscar nele mesmo a causa de sua ruína.

No drama moderno o conflito trágico é centrado no indivíduo, embora a idéia de destino seja parcialmente herdada dos antigos. Na tragédia antiga os deuses eram envolvidos na ação dramática, eram realmente protagonistas da peça, enquanto que na tragédia moderna, como observa George Lukacs, ele é um espectador que nunca intervém.

- C.8) LUCKS, George. "Die metaphysik der tragedie". Die Seele und die Formen, 1911. Apud: HAUSER, Arnold. Maneirismo. Op.Cit.. p. 105.
- C.9) ROSENZWEIG, Franz. Per ständer erloesung. Apud: AUSER. Op. cit., p. 104.
- C10) HAUSER, Arnold. Op. cit., p. 104.
- C11) DOURADO, Autran. Poética de romance - matéria de carpintaria, DIFEL, Rio de Janeiro, 1976. p. 146.
- C12) LEPECKI, Lúcia Maria. Autran Dourado, São Paulo, Edições Quiron, 1976, p. 246,

### 3. ANÁLISE EM NÍVEL NARRATIVO

Tentar-se-â, neste capítulo, analisar como Autran Dourado, objetivando a alcançar efeitos barrocos, procurou utilizar o mito grego (TESEU - HIPCLITO - FEDRA) para, baseado nele, constituir o enredo, como recorreu à tragédia, à montagem em blocos e à técnica do contraponto para estruturação de Os sinos da agonia, e ainda, como manipulou os constituintes ficcionais tempo e foco narrativos.

#### 3,1. Mito e Tragédia

Segundo Georges Gusdorf <sup>(1)</sup> deve-se distinguir na palavra mito (mythos = fábula - do grego) dois conceitos : o de fábula, isto é, referência a acontecimentos realmente imaginados e que não modificam a condição humana como tal. Por outro lado, há de considerar-se que dentro da narrativa mítica esconde-se um aspecto, um núcleo, que encerra uma verdade, O mito relataria uma história verdadeira, na medida em que toca profundamente o homem - ser mortal, organizado em sociedade, obrigado a trabalhar para ver, submetido a acontecimentos e imprevistos que independem de sua vontade, Seria a história da criação do mundo, do homem, de múltiplos eventos cuja memória cronológica se perdeu, mas, que se preservaram em sua memória mítica,

Gusdorf admite que para a consciência mítica, tudo deve ter tido a sua origem. Se esta origem ficou encoberta pelas trevas do tempo e do mistério, isto não significa que não possa ser recuperada pela imaginação. A realidade das coisas aí está a demonstrar a repetição das origens nos ciclos da vida. Interessa, diz Gusdorf, o fato de que eles se repetem, e por isso, são perenes,

O mito consistiria, pois, nesta história perene -

a história dos acontecimentos que são eternos e que se repetem como protótipos míticos subjacentes no inconsciente coletivo do homem. Neste sentido, tem plena razão Ernest Cassirer: "o mito nunca desaparece por inteiro" <sup>f. 21</sup>

Na análise de Os sinos da agonia, o conceito de mito será entendido em dois sentidos - o do mito enquanto fábula (enquanto versão do mito grego TESEU - HIPOLITO - FEDRA), e o mito enquanto arquétipo universal subjacente no inconsciente coletivo dos povos (por exemplo, a morte em efígie).

A presença de elementos mitológicos nesta obra tem sua justificativa pelo autor, quando de sua entrevista ao Suplemento Literário de "O Estado de São Paulo" em 06/10/74:

"o teroa que situo na ambiência de Minas do século XVIII, é o mito grego e universal, sempre renovado, constante no espírito humano. O mito de Teseu, Hipólito e Fedra, que ainda nos tempos antigos foi tratado, por além daqueles mestres, Ovídio e alguns poetas menores. Cada um lidou com o mito à sua maneira, falando de si e do seu tempo. Se estou atualizado, o último a tratar do tema, aliás o OIT) rara felicidade, com verdadeiro espírito clássico, foi Gide, em Teseu" C4).

Ainda nessa entrevista ele insiste:

"Literatura-é o eterno presente. E uma arte antiga de velha. Os temas variam pouco, o que muda é a expressão, os estilos de época. Os temas variampou o o porque permanentes C.o passado constante], os que interessam realmente, são em número limitado, reduzem-se à escala humana. Não se conseguiu inventar outros-, por mais que o homem descubra novos territórios, crie novas técnicas. Todos os temas atuais estão em Homero e na tragédia grega" (.5 ] .

S.T. Eliot (6) diz o mesmo e para exemplificar cria a Lei da Associação ou Modelo Caleidoscópico ; nada se cria de novo, os elementos que constituem os temas literários são dados de uma vez para sempre, o que pode acontecer é somente um novo arranjo com estes elementos. Há um determinado número de elementos e cada autor faz a combinatoria como pretender.

Para conseguir o tom trágico da obra, Autran pare-

ce ter seguido à risca o conselho de Aristóteles segundo o qual a técnica peculiar à tragédia, o modo de composição dramática está no ocupar-se em extrair o assunto dessa fábula - de reduzidíssimo número de famílias que tiveram de suportar ou cumprir coisas terríveis" <sup>C.7</sup> ■), Sendo, pois, os escritores "obrigados a recorrer as famílias onde tais acontecimentos ocorreram (8)". Assim, AuTRAN DOURA estruturou as ações das personagens no modelo último dos descendentes míticos da "casa de Atenas": TESEU - HIPÓLITO e FEDRA.

Em linhas gerais, esta seria a síntese desse mito grego nas palavras do próprio AuTRAN DOURADO:

"Para encantar e seduzir Europa, raptá-la e possui-la, Zeus transmudou a sua divindade em touro. Dessa união nasce Minos, rei de ereta. Minos casa-se com Pasífae, "toda luz", filha de Hélios ou Sol, contra o qual Afrodite havia jurado vingar-se nos seus descendentes, inflamando-os com a loucura do amor. Minos e Pasífae geraram Fedra, Ariadne e Androgeo. ■

Poseidon presenteia Minos com um touro, na obrigação de sacrificá-lo. Minos se encanta pela beleza do animal e b. poupa, substituindo por outro. Como ele, sua mulher também se encanta pelo fantástico touro, por ele se apaixona e trai Minos. Nessa densa união bestial o Minotauro, monstro metade homem, metade touro.

Minos aprisiona o espúrio no labirinto construído por Dédalo. Por coincidência, Dédalo, o fabuloso arquiteto e, artífice, foi quem preparou o artefato que enganou o touro, permitindo que Pasífae fosse por ele possuída.

Como castigo pela morte de seu filho Androgeo nas mãos dos atenienses, Minos impõe a Atenas o tributo anual de sete moços e sete moças à fúria do sanguinolento Minotauro. Para livrar os atenienses desse sacrifício brutal, o herói Teseu vai com os Jovens, decidido a matar o monstro. Seduz Ariadne, que lhe fornece a meada cujo fio permitirá a Teseu, após a morte do irmão bastardo da jovem, escapar dos corredores do labirinto.

Alcançado o seu objetivo, Teseu abandona a quem igualmente cativara. Mas Teseu já possuía um filho natural com Hipólita ou Antíope, a estrangeira, rainha das amazonas, Hipólito.

Hipólito, o casto, o mais puro dos homens, se recusa no culto de Afrodite, reverenciando apenas Artemis, a deusa da caça.

Cumprindo o seu destino, Fedra se aproxima do belo adolescente. Tentado, Hipólito recusa o amor incestuoso com a mulher de seu pai e provoca a ira de pedra. Ferida no seu orgulho, ela denuncia Hipólito



lito a Teseu: o enteado é que tentara seduzi-la. Amaldiçoado e expulso da casa paterna, Hipólito, com seus cavalos m.orre, morre no mar, reino de Poseidon, a quem Teseu, seu "filho", pede vingança e punição da culpa. Ao saber da morte de Hipólito, Fedra confessa a Teseu.o seu crime e se mata" C9).

O autor de Os sinos da agonia faz o aproveitamento desse esquema alegórico clássico como técnica do Barroco, que utiliza os temas do classicismo, porém, revolucionando sua perspectiva (o perspectivismo e verticalidade ressaltados por Wblflin)^^^ a maneira de traça-los, o desenvolvimento das ações, o lugar, o tempo e o espaço.

João Diogo C.TESEU) , ex-bandeirante, dismantelador de quilombos, preador de índios, conquistou grande cabedal e posição de destaque na vida social de Vila Rica. Tinha seu nome arrolado em livro de El-Rei e gozava da intimidade do Capitão-General. Casara-se com Ana Jacinta (hipólita) de quem teve os filhos.Leonor e Gaspar. Leonor morreu menina e Ana Jacinta, algum tempo depois. João Diogo, já bastante velho, casarse com Malvina (Fedra). Sendo Gaspar (Hipólito) jovem de porte elegante, bonito e bom caçador, educado no Reino e adverso às mulheres, vive retraído de seu meio social, mergulhado num mundo ascético. Era casto, puro, devotava-se à memória da irmã e da mãe mortas.

Malvina traz a "paz remançosa", "harmonia e felicidade" a esse lar, aproximando o pai de seu filho Gaspar. Apaixona-se violentamente pelo enteado. Sutil e gradativamente, vai transformando-o num outro homem. Vendo que a presença de João Diogo impede a realização de seu amor, por esse motivo arquiteta seu plano para assassiná-lo.

Alcançado o seu objetivo, declara a Gaspar seu intenso amor por ele. Gaspar afasta-se da casa da madrasta, sentindo-se traidor e culpado pelo assassinato do pai e por esse amor incestuoso, Malvina suicida-se um ano depois, tempo durante o qual tentara persuadir a Gaspar, escrevendo-lhe inúmeras cartas, que lhe eram entregues por Inácia.

Gaspar as destrói, ficando impossibilitado de se defender da acusação que Malvina faz na última carta enviada ao

Capitão-General, denunciando-o.

A narrativa termina tragicamente com a morte de Januário, Malvina e Gaspar. Fim de uma família.

O gráfico abaixo tenta apresentar em síntese o esquema recorrente em Os sinos da agonia:

ESQUEMA. MITOLÓGICO RECORRENTE

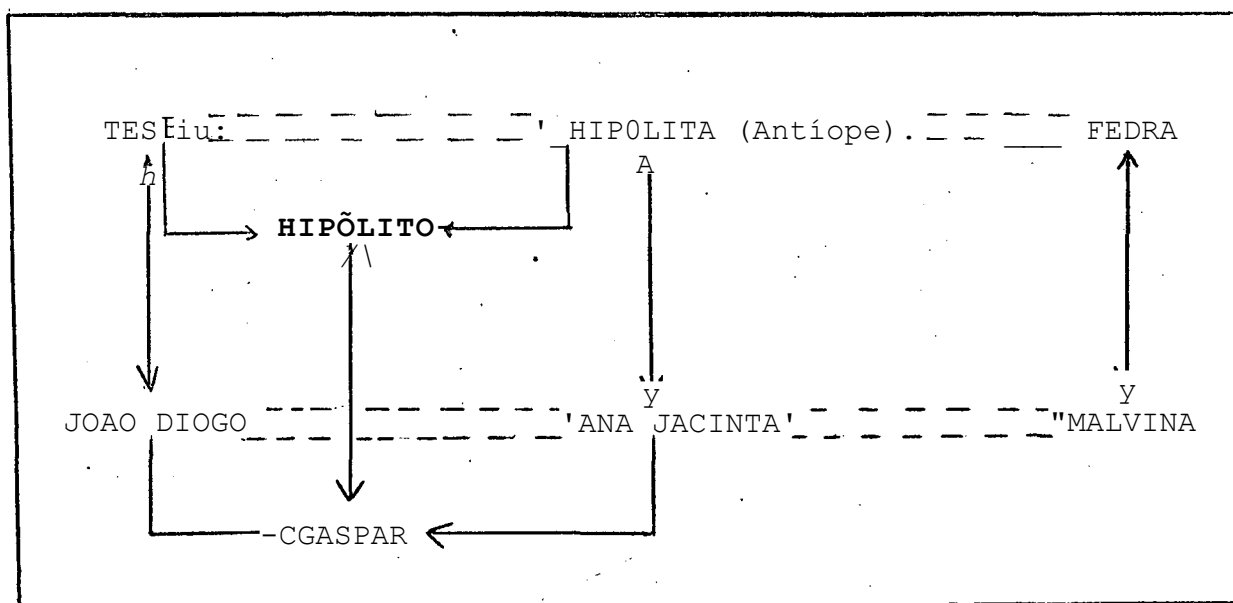


Gráfico n.º 1

Além do mito TESEU - HIPOLITO - FEDRA, é possível estabelecer algumas aproximações de Malvina com Niobe, Vênus, Jocasta, Esfinge, Medéia e Antígona; de Gaspar com Edipo; de Donguinho com o Minotauro.

Niobe (11), a rainha orgulhosa que desafiou os deuses, pagando com lágrimas perpétuas o preço de sua altivez. Esse mito revela o impossível confronto entre o homem e a divindade. Malvina não só desafiou as deusas do Destino, quando queria tomar as rédeas de tudo, quando fazia as suas maquinações, como também

ao pensar que se achava dona da situação e podia dominar as coisas, do mundo, feito uma deusa: "E quando antes pensava que tudo dominava e as coisas aconteciam como queria, um poderoso e escondido engenho trabalhava, contra o qual ela nada podia fazer" (p. 187).

Pode-se fazer também uma leve comparação de Malvina com o mito de Afrodite (Vênus), a deusa do amor, que se vingava de Hipólito porque este não a cultua. Afrodite é a causadora da destruição de Hipólito, assim como Malvina é de Gaspar:

"Magoada nos seus brios de mulher, via que a sua beleza, as suas artes e encantos eram de nenhum efeito sobre Gaspar. Ela havia de destruir e corromper: passou a dizer entre os dentes" (p. 120).

Malvina é também Jocasta (ardilosa, selvagem, animal capaz de criar e de precipitar acontecimentos funestos) e, ao mesmo tempo, a Esfinge, ou seja, a mulher. Gaspar reluta em decifrá-la, mas atizado pelo amor que tentava inutilmente bloquear, cêmete o incesto em pensamento. A punição para Malvina será o suicídio, tal como, na tragédia grega, o da Esfinge, que se atirou ao mar.

Segundo Autran Dourado, Malvina, "mulher forte, se aproximaria também de Medéia (12) e de Antígona (13), sabidamente mulheres fortes. É no final patético (o suicídio) que Malvina aproxima-se profundamente de Medéia. Aqui também é notável como Autran Dourado toma o partido em favor da mulher, como já o fizera Eurípides no ano 431 antes de Cristo. Aqui também a mulher, abandonada pelo homem que ama, se destrói (na tragédia grega Medéia decapita os filhos), deixando atrás de si, a destruição do bem-amado que não terá provas para se inocentar.

A aproximação de Gaspar com Édipo aparece ilustrada na obra de Maria Lúcia Lepecki AUTRAN DOURADO. Segundo essa autora, "o ponto de encontro entre a mítica grega e a mítica psicanalítica freudiana se dá no subconsciente desejo de matar o pai explicado em sonho;-a finalidade do parricídio é evidente: possuir a mãe - madrasta, mulher do pai" (14).

Gaspar se martiriza com esse complexo e, apesar de

não querer ser a causa da morte do pai e do incesto de seu amor por Malvina, inexplicavelmente, adere à culpa e impõe-se tão absurdo do castigo.

"Era severo com o pecado e puniria o crime com rigor, se lhe fosse dado punir. Como homem voltado para a consciência, era entretanto a si mesmo que antes punia" (p. 152).

"Já se punia por sentir a beleza e presença de Malvina" Cp. 169).

"Mais uma vez, desta vez querendo, viu que tinha cometido contra o pai o maior pecado" Cp. 169).

Gaspar, portanto, a exemplo de Edipo, perde o falso paraíso de serenidade, regaço e repouso em que procurou encastrear a sua vida.

Disso tudo surge o drama, o conflito interior típico do Barroco.

Não seria aventureiro nem forçoso comparar Donguinho, irmão de Malvina, com o Minotauro C. i. nião espúrio de Fedra). Donguinho, como o minotauro, é morto numa "emboscada ardilosa" (p. 105). Como Teseu mata o Minotauro, João Diogo deseja matar Donguinho;

"Na sua confusão de espírito e no pouco apreço que tinha pela vida humana, vestígios dos tempos antigos, chegou mesmo a imaginar que mandava matar o furioso Donguinho quando a mãe o soltasse no pasto" Cp. 85).

"Pari e passu" à versão douradiana do mito grego TESEU - HIPOLITO - FEDRA aparecem outras propostas míticas: a morte em efígie e o mito da realeza.

Conforme depoimento de Autran Dourado, "Os sinos da agonia, nasceram de uma visão ritualíssima e mítica de um procedimento comum no Brasil Colônia - a morte em efígie e suas consequências. Magia, magia por similitude e por contágio. (...) Lei da similitude e lei do contato ou contágio. Se se destrói a imagem de uma pessoa, se destrói essa pessoa. Se se martiriza um objeto ou imagem de uma pessoa, mesmo a distância ela sofrerá. O que me in-

teressa literariamente é a permanência do mito e do rito mágico nas camadas ou substratos mais profundos, no inconsciente arcaico, do espírito humano, a sua continuidade estrutural no tempo" (15).

Assim, através do solilóquio de Isidoro tem-se a narração do ritual da morte de Januário em efígie:

"Se a gente pega um boneco, seja um calunguinha, e faz com ele toda sorte de maldade, pensando e dizendo que o calunguinha é a pessoa que a gente deseja tudo de ruim para ela, se a gente espeta e fura com faca ou punhal, mesmo a pessoa longe começa a espernear e a sofrer, a sangrar e a morrer igual o calunguinha. O boneco de Nhonhô dependurado lã no alto da forca, as caixas e tambores batendo surdo. Mesmo longe, Nhonhô devia ter sentido o baque na goela, o estrebuchamento no corpo e nas pernas, quando o preto mulungu puxou o grande calunga que o capitão-general mandou enforcar. Nhonhô estava morto, era questão de mais dias menos dia" Cp. 36).

A farsa Cmortè em efígie), que na praça é representada com a participação de todo o povo, assume toda uma ostentação puramente barroca e se reveste de um sarcasmo contundente e ferino. B na descrição de todos os detalhes desse ritual que Autran Dourado transmite ao leitor a impressão e sensação do espetáculo barroco:

"... a cidade amanhecera engalanada, cintilante de bandeiras e gritos.

Desde a véspera grupos de três homens percorriam as ruas e caminhos, vestidos no rigor da gala, 05 uniformes nas suas cores vistosas, passados e engomados, as correias e cinturões lustrosos..." Cp. 27).

"E de manhã bem oedinho, a cidade engalanada e festiva como se fosse um dia de soberba alegria e não de macabra ópera e condenação" Cp. 29).

"Os homens nas suas melhores vestes, calções e casacas, as cabeleiras brancas. As mulheres nas suas altas trunfas, vestidos decotados, de veludo ou tafetá bordados a ouro cobertas de aljófares, pérfilas, corais, lavrados, anéis faiscantes de pedrarias ..." Cp. 31)

"Seguiam-se as mesas e colegiadas das irmandades.

nas suas opas rouxas, brancas, encarnadas, azuis, castanhas e pretas". (...) Eram todos ricos senhores que faziam calar a sua passagem a arraia miúda desrespeitosa e assanhada. Assim pedia a Lei, assim queria El-Rei" (p. 32).

Assim como o barroco com sua magnificência e esplendor cumpre o seu papel de arte persuasiva destinada a infundir o sentimento de religiosidade face ao racionalismo filosófico da renascença, pondo-se assim a serviço dos ideais contra-reformistas, da mesma forma, Autran Dourado, retratando com perfeita fidelidade o aparato, pompa e ostentação do espetáculo da FARSA (a morte em efígie), remete-se, com isso, ao ideal de persuasão da arte barroca. A suntuosidade do espetáculo da FARSA servia para persuadir o povo dos imperiosos respeito, obediência, tributo e honra a Deus e ao Rei. Daí que a figura de el-Rei é vista e sentida miticamente pelo povo:

"Aquela farsa- da morte em efígie, dirigida com todas as minúcias de aparatoso e importante enforcamento na praça, só para amedrontar a cidade" (190) C...1 "... atemorizar os povos das Minas e fazer ainda mais temida e respeitada a sua autoridade, para ganho e glória de sua Majestade Real" C29).

Esse mito de poder real (mito da realeza) parece estar bem colocado por Maria Lúcia Lepecki na sua obra AUTRAN DOURADO. Segundo esta autora, Os sinos da agonia se passam no Brasil Colônia num contexto de monarquia de direito divino. Se a causa do poder real é Deus, qualquer pecado pode ser assimilado a crime contra a autoridade e tanto mais o será quanto mais o sistema, abalado nas raízes, necessitar de todos os esforços para sobreviver. El-Rei domina com poder absoluto e determinante:

"Tudo é crime contra el-Rei, de lesa-majestade, é o que dizem. Tudo é crime contra el-Rei. (...) Mesmo você longe, eles podem julgar, mesmo condenar. C...1 É a lei del-Rei, o braço del-Rei é muito comprido e forte, ele vai sempre atrás de voei" (p. 49).

No parecer de Maria Lúcia Lepecki, "ao mito da realeza contrapõe-se o que talvez se pudesse chamar antimito, a força da História que conduz à inconfidência e à insurreição. Tal

como contra o oráculo se levanta o desejo que tem em Gaspar de vencer a fatalidade, contra o absolutismo real, ergue-se a força da revolução. E esta é, contudo, imediatamente recuperada, pois o mito da revolução e da traição ao poder emanado da divindade revela-se na transmutação do delito comum em delito político. Qualquer delito, ainda com as atenuantes que tem o assassinato de Diogo, torna-se logo lesa-majestade - daí o absurdo de pagar por crime de atuação política. Assim, o sistema recupera, imediatamente, para proveito próprio, a infração do direito comum" (16),

Autran Dourado, ao ambientar Os sinos da agonia nesse contexto histórico de monarquia de direito divino (absolutismo real) e focalizando o medo e a insegurança do povo parece pretender retratar um estado de conflito e insegurança que se remete ao clima de conturbação e de terror instalados no homem barroco do período seiscentista europeu com a crise da Renascença e, sobretudo, com a impiedosa ação da Inquisição contra-reformista. • Tal fato já foi comprovado no capítulo "Temática do Barroco".

Conhecida a versão douradiana do mito grego TESEU-HIPCLITO - FEDRA, bem como a presença de outros elementos mitológicos em: Os sinos da agonia, resta, agora, deter-se em alguns aspectos marcantes da tragédia grega, uma das formas de expressão da literatura barroca, tomando o cuidado de examinar-lhe a aplicação à obra.

A crise histórica da Renascença repercute-se na época do Barroco despertando nos homens o sentido trágico da vida e gerando toda uma perspectiva dualista: por um lado, interesses e ambições mundanos; por outro, nostalgia ultraterrena e ascetismo.

Para expressar mais brilhantemente esse momento histórico com sua fenda incurada e seus conflitos insolúveis, a tragédia tornou-se a forma dramática adequada. Daí alguns autores, entre os quais, Arnold Hauser, situarem o barroco como gênese da tragédia moderna.

Para Hauser, "na raiz da tragédia moderna encontrar-se-ia a expressão fundamental da época e a sensação de ambigüidade de todas as coisas" (17).

Entende-se por tragédia uma peça dramática cujo tema é frequentemente tomado de empréstimo à lenda, aos mitos ou à história, pondo em cena personagens ilustres e representando uma ação destinada a provocar a piedade ou terror pelo espetáculo das paixões humanas e das catástrofes que lhes são a fatal consequência.

Autran Dourado faz aproveitamento da tragédia para a estruturação da narrativa de Os sinos da agonia, impondo, assim, o sentimento trágico da vida: desgraça acontecida com as personagens de destaque social dentro da obra, e que excita terror e a compaixão do leitor. Evoca uma situação onde as personagens tomam dolorosamente consciência do destino e da fatalidade que pesam sobre suas vidas, instaurando a existência dessas personagens como um espetáculo teatral: "el gran teatro dei mundo" do barroco.

Em relação ao Destino, os filósofos basearam-se em duas posições distintas - à primeira caracterizou-se por um estado de contemplação passiva, absoluta e imutável, informa Roberto Civita em seu Dicionário de Mitologia greco-latina (18). A outra posição traduz uma postura mais ousada, isto é, há também uma ordem cósmica, estabelecida antes da própria criação do mundo, mas que pode ser transformada pela consciência e pela ação dos homens. Há o destino coordenando as ações dos homens, há os deuses que podem ser maus, bons, dominadores, justos e injustos. Há crimes espírrando punição, crimes cometidos na maioria das vezes, muito antes do nascimento do herói, pelos seus mais longínquos ancestrais.

As aventuras e desventuras dos heróis estão sempre relacionadas à idéia de hybres (19) crime de desmedida (Malvina, v.g.). A hybres pode ser explicada como o rompimento de uma ordem divina estabelecida antes dos homens. Quebrar qualquer ponto dessa ordem significava encher de culpa todas as gerações vindouras, filhas da estirpe que cometeu o primeiro crime. Assim, criaturas inocentes entravam na roda da fatalidade como vítimas de uma série de culpas ancestrais que herdaram.

Desta maneira, o herói grego entrava no palco da vida com toda a sua desventura já traçada.



Como técnica literária barroca que faz uso da tragédia, Autran Dourado lança no palco os seus heróis com suas desditas. Por exemplo, Gaspar parece ter sido "marcado desde cedo pela morte, decadente no pino da vida, já morto antes mesmo de começar a viver" (p. 200).

Januário também entra no palco com a sina já decretada "desde muito antes dele existir, antes mesmo do tempo, desde toda a eternidade" Cp\* 44).

Malvina, por sua vez, indaga:.

"Que fiz,, meus. Deus, para que tudo isso acontecesse? Que fez ou fizeram por ela? Antes dela? A mãe? O pai? Toda uma cadeia sem fim, que começava em lugar nenhuma e não parava mais, roda. Qual o seu pecado, qual o pecado de todos antes dela? Porque aquele primeiro encontro, o amor que ela julgava uma dádiva de repente caída do céu, era um destino há muito tempo traçado, do qual. não podia fugir. o que julgou uma bênção e uma dádiva, era o castigo por que esperava a sua danação" Cp. 186).

O confronto dos homens com o Destino é, assim, o tema fundamental da tragédia. Autran Dourado cria os seus heróis baseados nessa oposição. Eles são vítimas inocentes de seu fado. Todo o espetáculo trágico de Os sinós da agonia é um conflito entremeadado de cantos de angústia, esperança e sabedoria, ou triunfo: o conflito entre os heróis e um obstáculo intransponível - o Destino.

Todas as ações das personagens são comandadas por uma força misteriosamente poderosa - o engenho;

"o engenho uma vez acionado, as coisas começaram a acontecer" Cp. 171). E Malvina "não soube mais como parar. o engenho enlouquecido de um jornal" Cp. 175).

Apesar disso, duas atitudes podem ser tomadas pelo herói trágico - aceitar ou recusar o destino. As personagens da tragédia, segundo afirma Jean Pierre Vernant (20) em sua obra Mito e Tragédia na Grécia Antiga, se colocam na encruzilhada de uma opção com que estão integralmente comprometidos; se mostram no limiar de uma decisão. Malvina, por exemplo, escolhe tecer o seu destino,

o de Gaspar (que o aceita conscientemente), o de Januário (que o aceita sem saber).

Para personificar o Destino, os gregos tinham várias divindades. As mais antigas delas eram as Moiras (ou Parcas para os latinos) quem determinavam a sorte - boa ou má - desde o nascimento até a morte. Eram elas três mulheres de expressão severa, roupas escuras e funções distintas. Em sua morada Olímpica, fiavam e teciam incansavelmente; Cloto, a fiandeira, tecia o fio da vida de todos os homens, desde o nascimento; Laquesis, a fixadora, determinava-lhe o tamanho e o fio, estabelecendo a qualidade da vida que cabia a cada um; Atropos, a irrerrevovível, cortava-o, quando a vida que representava chegava ao fim.

Malvina, figuração antropomórfica da fatalidade, personagem a quem o texto mais de uma vez qualifica como "tecedeira" Cp\* 76, 85, 211, 212), representa claramente as Parcas, diz Maria Lúcia Lepecki em sua análise mítica sobre a obra completa de Autran Dourado: "Tece, mede e corta os fios da vida dos que a rodeiam" (211). Arrasta com sua tragédia uns diretamente, outros indiretamente, os que estão mais ligados a ela e, com eles, aos arrancos e às cegas, vai caminhando no turbilhão da vida, para o abismo do nada, Gaspar, João Diogo, Januário, seu pai, sua mãe, Donguinho são quase todos vítimas de suas maquinações: "todos tinham sido brinquedos nas mãos diabólicas de Malvina (p. 212). .

Outras comparações textuais sobre essa personagem tecedeira do destino dão validade ao fato;

"Malvina é que tinha a ponta dos fios, a agulha, ele era um Brinquedo nas mãos dela. Mesmo quando acabava que decidia, a idéia de Malvina é que comandava. Ele apenas fazia o que ela maquinava" Cp. 201.

"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" Cp. 117].

Todas as personagens de Os sinos da agonia fazem senão trilhar o destino que as parcas lhes atribuíram e que en-

trelaçam. Por exemplo, Malvina "embora nas trevas, consciente e lúcida se deixava devorar por uma fatalidade invencível a que tinha de obedecer" (P\* 104).

Porque são apenas executores e vítimas da vida, desaparece do romance a noção do BEM e do MAL. Se o homem é apenas instrumento que executa inconscientemente o seu Destino, não há porque se culpar de nada.

O destino do homem, claro está em Os sinos da agonia é destruir-se. Bem no íntimo existe algo sombrio e como que fatal que o conduz para o seu destino nefasto. Uns conscientes disto Gaspar: "Eu aceito a minha morte, a minha culpa, não fujo mais" - p. 203), outros sem o saber (Malvina). Gaspar sabia que o seu fim seria a morte e dessa maneira trágica aceitava e esperava o seu triste fim: "Assim dormindo, no sono pegajoso da morte, deixaria de pensar, não teria de agir, não veria as coisas se sucederem sem ele nada poder fazer" Cp» 191). • Malvina "não tinha consciência de\_sas coisas do engenho que as movias (...) ela não sabia que tudo isso é uma forma de destino e possuía a inevitabilidade das coisas fatais,..." Cp. 150).

;Já no, final do livro, quando Januário conversando com Isidoro, disse que tudo podia ter sido diferente, se ele tivesse dito a verdade sobre Malvina e Inácia, Autran Dourado coloca nas palavras de Isidoro toda 'a filosofia dos; antigos sobre' o Destino :

■ "Não Isidoro confirmava a imutabilidade fatídica do passado], não ia ser diferente. Tudo tinha de ser como foi. CE Tirésias reafirmava, revia a antiga a impossibilidade de mudar o passado, como se dissesse o passado é tão imutável como o futuro, só que o futuro é encoberto; somente os cegos, mef gulhados no tempo sombrio, podendo ver as pedras de um jogo incoseqüente e absurdo, jogado na sua -glória cruel, por deuses desatentos e vingativos, ' O que ficou para trás, para 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" tp. 218],

Encontra-se também bem claro, Autran falando sobre

Atropos, a moira que marca a hora da morte. Ele fala de Januário indo entregar-se aos soldados. Hav,ia a possibilidade dele escolher um outro caminho, mas uma estranha força o chamava para aquela cidade, não adiantava, estava marcado. Atropos estava prestes a cortar o fio que Cloto vinha tecendo para Januário:

"O mundêu armado, e.le não fugia mais. Não era impossível, porque se decidiu. Era a parca, vinha cobrar o que era dela, o corpo" tp. 215).

Como que conduzida por Laquesis, Malvina, na sua vontade de tecer o destino dos que estavam ã sua volta, açiona o engenho do tempo, fazendo-o andar mais depressa:

"Por que apressar o engenho do tempo, o sumidouro voraz das suas areias?" Cp. 153).

"... procurando apressar o engenho do tempo e col\_a borar com o destino" tp. 153).

"o engenho acionado, as coisas começaram a acontecer" tp. 1711.

"Agora era o engenho em disparada, o engenho que ela não soubemais como parar. o engenho enlouquecido de um relógio. D relógio puxava os sinos, tr\_a zia as coisas. As coisas aconteciam sem parar. Tudo lhe escapava entre os dedos" tp. 175).

Isso não deixa de ser uma técnica da tragédia grega que é de precipitação, aceleração nos fatos e o desfecho se dá rapidamente. Esse aceleração lembra o movimento, uma das format^ vidades da arte barroca.

Prosseguindo na tentativa de detectar uma aproximação entre a tragédia grega e Os sinos da agonia, procurar-se-ã mostrar como Autran Dourado observou-lhe a estruturação espacial e temporal sugerida por Aristételes ná Arte retérica e arte poética.

Dentre as três unidades da tragédia tal como é proposta por Aristóteles, a unidade de "lugar" requer que a ação se desenvolvi no; mesmo âmbito. Em Sófocles a ação ainda se passa dentro de casa, do palácio, em Eurípedes ela se transfere para o ar livre, para o campo, como no caso típico de As Troianas. No que

se refere a Autran Dourado, a ação de Os sinos da agonia, se intercala entre uma coisa e outra, isto é, a ação subdivide-se entre a maneira sofocliana e a euripediana, transcorrendo ora ao ar livre (atentar para as seqüências iniciais e finais do romance, com os devaneios do anti-herói que é Januário, ou no mato ou ao ar livre, a entrada da cidade a que ele está voltando para morrer voluntariamente), ora dentro do palácio (as seqüências do miolo do livro, na casa faustos a de Malvina e de seu marido João Diogo de Galvão, na rua Direita, em, Ouro Preto).

Segundo Aristóteles, "a ação dramática não deve exceder o tempo de uma revolução solar ou pouco mais" ^ . (22)

A duração temporal da ação dramática em Os sinos da agonia, obedece à formulação Aristotélica: começa na noite em que Januário se aproxima de Vila Rica e termina na manhã desse novo dia.

Aristóteles ainda divide a tragédia em partes (23):

1ª parte; e a peripécia, que se manifesta na mudança de ação no sentido contrário ao que foi indicado e sempre em conformidade com o verossímel.

No romance, Autran apresenta a , peripécia da seguinte forma; a morte do pai, ao invés de libertar o caminho para a união de Gaspar e Malvina, conforme esta maquinou, os afasta e abre um fosso entre os dois.

2ª parte: é o reconhecimento que decorre de uma peripécia. E a passagem da ignorância ao conhecimento, mudando a amizade em 'ódio, o infortúnio em felicidade ou vice-versa.

Este conceito aparece no romance; com o afastamento de Gaspar da casa de sua madrasta, a situação anterior de harmonia e amizade entre os dois transforma-se em separação, conflito interior e sentimento de amor impossível em Gaspar, agonia, desespero e loucura em Malvina.

O reconhecimento e lucidez das personagens provém também depois de um estado de sonolência, apatia e lerdeza, depois de uma espécie de latargia que por instantes domina os protagonistas.

Vejam-se exemplos em Malvina e em Januário:

"Sozinha, ela caiu numa lerdeza mansa e boa. Esquecida de tudo na apatia. (...) Depois que foi voltando da apatia e da lerdeza que nem um sono sem sonho (quanto tempo durou? (...)) Ela agora podia decidir. (...) E entendia o entrelaçado da vida. a sua própria razão de existir. Tudo fazia sentido, ela agora sabia o que fazer" (p. 186).

Januário, uma vez desperto depois de algumas horas de sono, reconhece lucidamente:

"Vindo das brumas, agora começava a ver mais claro. A verdade só germina na escuridão da terra, semente encharcada. (...) Súbito ele via para trás, desenvolvendo'. E tudo fazia sentido.

Agora via claro, o jogo armado. Súbito viu. Agora se lembrava do que tinha visto de repente. C...) Ele apenas fazia, ela é que maquinava. Partes com o demo, aquela mulher tinha partes com o demônio, via de repente com medo" (p. 211).

- 3ª parte: é o acontecimento patético, ação que provoca a morte ou o sofrimento, e como ensina Aristóteles, "para emocionar fortemente, -é preciso que haja grandes desgraças, ferimentos e mortes em cena" (f. 24')

Transpormando para Os sinos da agonia o conceito, verifica-se o término do romance com a morte de todos os personagens principais; Januário, Malvina e Gaspar.

Em toda tragédia há também o né e o desenlace. O nó da tragédia, no romance, compreende desde a promessa de casamento Cp« 65) até o assassinato de João Diogo (pp. 63, 64), e a separação de Malvina e Gaspar (p. 172), mudança da sorte desditosa.

O desenlace está contido na 4ª jornada, com a agonia simultânea dos três protagonistas.

Uma personagem constante da tragédia grega é Tirésias. Ele penetra na obra toda, não como uma personagem, mas como uma entidade mitológica evocada. Conforme adverte Aufray Dourado, a menção a Tirésias não faz parte das dramatis personas de Hipólito, ou de Fedra, e sim da trilogia de Sófocles (O Rei Édipo, Édipo em Colona e Antígona<sup>(25)</sup>). O velho advinho está sempre presente ora confundindo o narrador, ora sendo invocado por ele. Há momentos em que o narrador parece conversar com ele. Invoca-o como se o conhecesse:

"O Tirésias, iluminado interiormente pela luz de tua escuridão, nos ajude a desvendar e entender, porque essa é a nossa ânsia indagadora; mesmo sabendo que é impossível ao homem alterar o intrincado tecido. C...) 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 e 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" (p. 151].

Tirésias, mito grego, recordando numerosíssimas vezes na palavra do Narrador ou na de Gaspar (p. 198), significa neste romance a equivalência predição/veredito; figura o destino a que não se pode fugir, o verbo que, uma vez pronunciado, cria o fado e a traça. "Na palavra do Oráculo, pronunciada em tempos imemoriais, está a verdade do agora e do depois, como esteve a do antes" (2« .

Um clima de pura tragédia grega atravessa, pois, de ponta a ponta, a obra acentuado pelos caracteres das personagens, cada qual a seu modo, identificável a seus congêneres gregos, como também pela presença do canto de um "coro" inteiro na 3ª jornada. O coro surge com a interrupção brusca da técnica narrativa. E ele uma voz forte que se impõe, como um narrador externo e isento da trama, no plural da primeira pessoa, que suplica aos deuses, clemência, invoca Tirésias, o adivinho grego terrível, e afirma o destino independentemente da vontade das personagens a que as levará a tragédia que se aproxima celeremente:

"Nenhum deles sabia, Tirésias, que o destino do futuro é campo dos deuses, onde nada se pode fazer; B o destino do passado é o reino dos mortos, onde

é Inútil, impossível hesitar. Ele é filho das trevas, ela, filha da luz. Ela vivia, ele morria? Perigosamente" .

Os sinos da agonia é na verdade uma tragédia grega enraizadamente brasileira ao ser vivida nas Minas do ciclo do ouro já em decadência. A decadência do ouro como o cenário perfeito para a decadência psicológica do perfil edipiano de Gaspar, de Janeiro, o filho espúrio, que é praticamente a mão que executa o assassinato do patriarca, como se realizasse o sonho de Gaspar, e configurasse Édipo-rei.

O gráfico nº 2 (p. 87) tenta apresentar a correspondência entre as persortagens mitológicas e as de Os sinos da agonia.

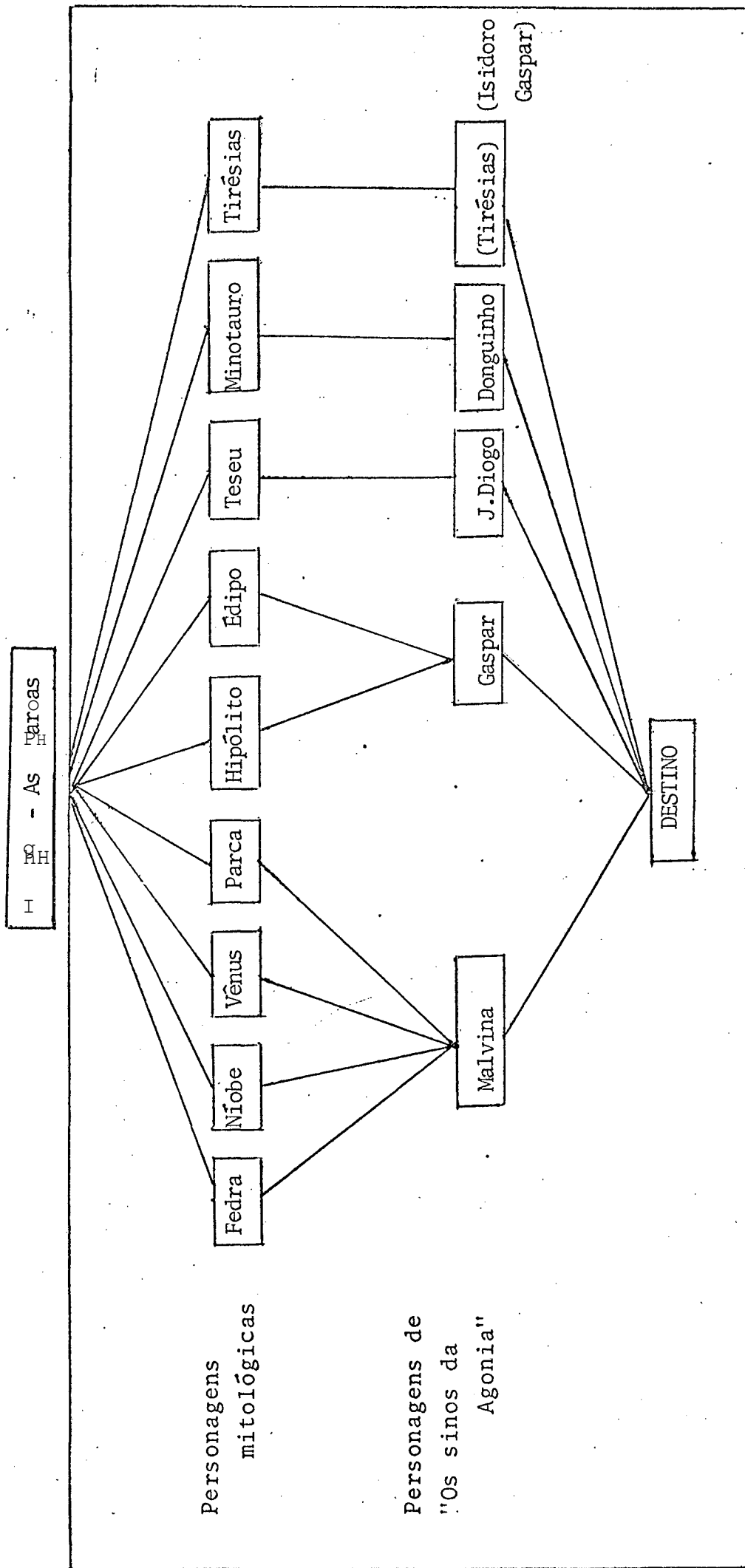
Do que se expôs, algumas conclusões se tornam evidentes :

- a. Os sinos da agonia se aproximam da estética literária barroca pelo aproveitamento que faz de temas mitológicos. ■
- b. E também pela recorrência à tragédia (forma dramática por excelência barroca) que Autran Dourado impõe o sentimento trágico da existência do homem barroco, o conflito entre os heróis e o destino.
- c. A sugestibilidade ou ilusão de movimento barroco exprime-se pelo emprego da técnica da tragédia grega que procura precipitar e acelerar os fatos ("O engenho uma vez acionado, as coisas começaram a acontecer" (p. 171).
- d. A observação à risca da estruturação temporal da tragédia sugerida por Aristóteles (não exceder o tempo de uma revolução solar ou pouco mais) concorre igualmente para a aceleração do tempo da narrativa e funciona como efeito tradutor do dinamismo do barroco.
- e. O acontecimento patético, (3-<sup>a</sup> parte da tragé-



dia) provocando a morte das personagens e cenas sangrentas, aproxima-se do barroco com a sua temática voltada para esses mesmos aspectos.

- f. As possíveis aproximações de Os sinos da agonia com outros mitos (Níobe, Nênus, Parcas, Tiré-sias, etc) favorece a ilusão de abertura, perspectivismo, alusão e profundidade essencialmente barrocas.
- g. O caráter ostentatório e persuário da arte barroca aparece simulado na minuciosa descrição dos festejos para a celebração dos rituais da morte em efígie, cuja finalidade era incutir no povo a autoridade do rei.
- h. O estado de conflito, conturbação e insegurança resultantes da ação absolutista do poder real e da concepção de que qualquer delito redundava em crime de lesa-majestade sugerem, com relativa aproximação, o clima de angústia e de crise por que passou o homem barroco dos Seiscentos.



### 3.2. Narrativa em Blocos

Para melhor traduzir a dimensão barroca de Os Sinos da Agonia, o autor procura trabalhar a narrativa em blocos. Para isso utiliza a técnica de composição e montagem, mudando a ordem dos blocos narrativos, num jogo lúdico próprio da arte barroca. Conseqüentemente a estrutura narrativa abre-se, não sofre limitações lógicas, lineares, produzindo a multipolaridade do Barroco suscitadora da múltipla leitura do que essa arte sugere.

O livro está dividido em quatro jornadas ("ato no poema dramático espanhol, e na tragédia") (27), etapas ou fases da vida de Januário, Malvina e Gaspar. Cada Jornada é subdividida em blocos narrativos enlaçados um no outro, como que amarrando as linhas da composição. Tudo isso configura a estrutura aberta, o desvario e a verticalidade do Barroco - sua composição entrelaçada, musical e lúdica.

Antes de mostrar como o autor consegue dar aos blocos um encadeamento formal com vistas e efeitos barrocos, torna-se imprescindível uma apresentação resumitiva do conteúdo de cada um deles:

1 <sup>a</sup> JORNADA
JANUÁRIO
- A FARSA -

#### Bloco único sem subdivisões;

- . presença de Januário e Isidoro
- , memória e consciência de Januário
- . memória e consciência de Isidoro

2 <sup>a</sup> JORNADA
MALVINA - FILHA DO SOL DA LUZ -

Esta 2<sup>a</sup> jornada compõe-se de nove sub-blocos :

1<sup>o</sup> Sub-bloco

- . João Diogo anuncia ao filho seu casamento com Malvina, filha da nobreza vicentina.
- . Partida precipitada de Gaspar

2<sup>o</sup> Sub-bloco

- . A família e o ambiente -de Malvina (o pedido de casamento)
- . A consumação do casamento

5<sup>o</sup> Sub-bloco

- . Malvina em casa de João Diogo
- . Mudança nos hábitos e costumes antigos
- . A vida em comum entre os dois recém-casados

4<sup>o</sup> Sub-bloco

- . Ausência e volta de Gaspar, um ano após o casamento.
- . Iniciação de Malvina na sociedade e na riqueza,

5<sup>o</sup> Sub-bloco

- . Encontro de Gaspar e Malvina.
- . A paixão de Malvina pelo enteado

## 6º Sub-bloco

- . Aproximação cotidiana de Malvina e Gaspar
- . Desenvolvimento da paixão de Malvina.

## 7º Sub-bloco

- . Viagem de João Diogo planejada por Malvina,
- . Tentativas amorosas de Malvina.

## 8º Sub-bloco

- . João Diogo regressa
- . Malvina revela à Inácia o segredo.
- . Esboço de um plano.

## 9º Sub-bloco

- . Encontro de Malvina com o mestiço Januário e relações clandestinas.
- . Execução do plano (assassinato de João Diogo).

3ª JORNADA
- GASPAR
- O DESTINO DO
..... PASSADO -

Três sub-blocos estruturam a 3ª Jornada:

## 19 Sub-bloco

- . Velório de João Diogo
- . Recordações intensas do passado na mente de Gaspar (flashback, associações de idéias)
- . Decisão de ocupar o lugar do pai.

## 2º Sub-bloco

- . Presença velada do autor na explicação das personagens (confunde-se com TIRÉSIAS):
  - Malvina: memória do futuro  
destino do futuro
  - Gaspar,, : memória do passado  
destino do passado

## 3º Sub-bloco

- . Visão lúcida de Gaspar de seus sentimentos em relação a Malvina.
- . Compreensão do passado.
- . Declaração amorosa de Malvina
- . Recusa de Gaspar e seu destino de solidão..

1... MALVINA	1 K C P i x O Q	O O
2... GASPAR	> Q	HCO á
3... JANUÁRIO	4 ctí	H E S P O

Há nessa 4ª jornada três sub-blocos onde se dá a revivência dos acontecimentos das jornadas anteriores e a agonia simultânea dos três personagens.

## 1º Sub-bloco

..MALVINA....

- . Abandono e delírio de Malvina.
- . A espera angustiante por Gaspar, .
- . O suicídio

21? Sub-bloco
---------------

GASPAR
--------

- . Agonia e desespero de Gaspar
- . Revivencialização do passado e prenúncio de sua morte.
- . A fatalidade de seu destino

39 Sub-bloco
--------------

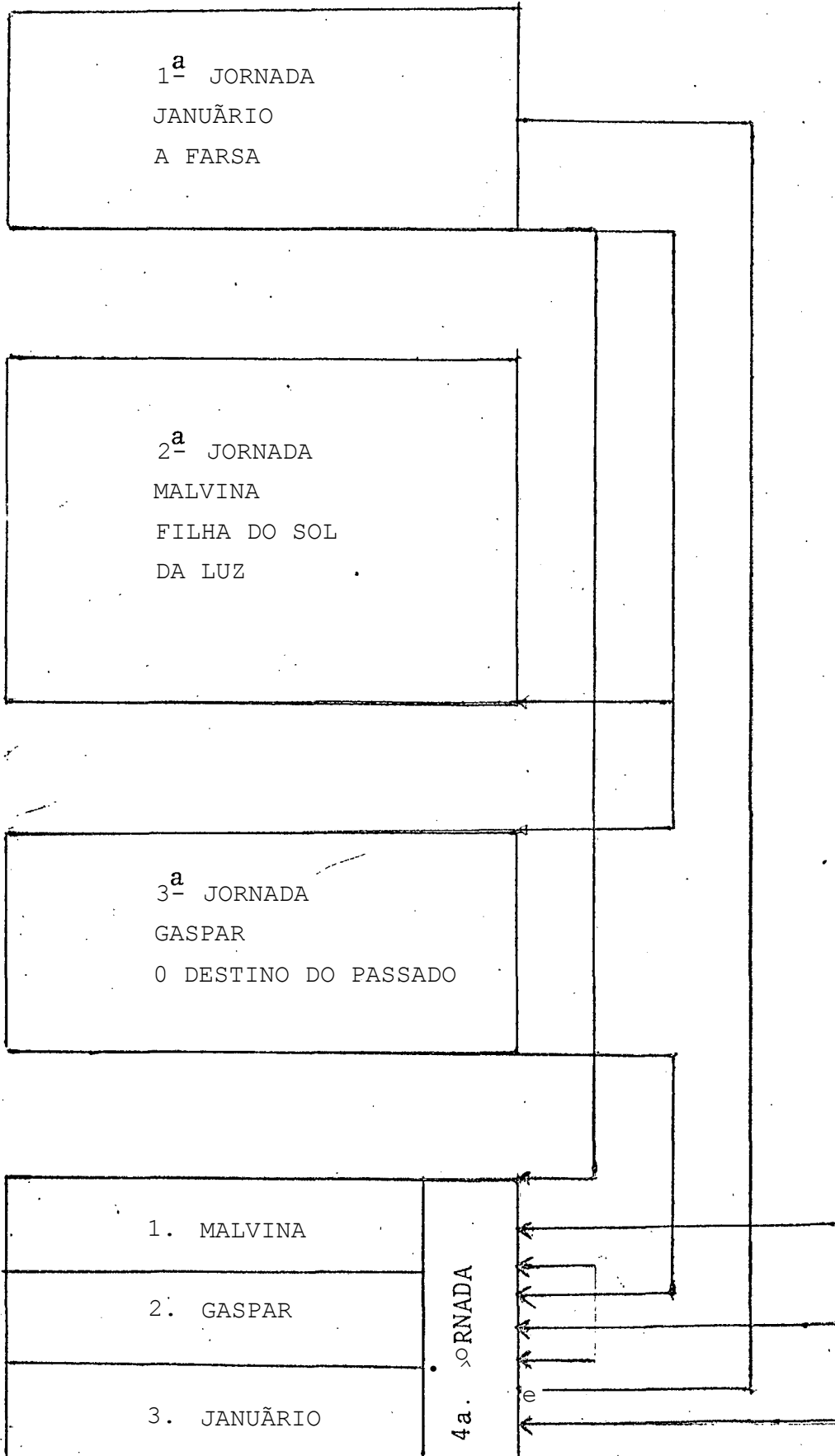
JANUÁRIO
----------

- . Espera de Januário
- . Evocação intensa de todo o passado
- . Morte de Januário na praça.

Conhecido, em linhas gerais, o conteúdo de cada bloco e sub-blocos narrativos, torna-se mais fácil perceber como se processa o encadeamento formal entre eles e o que pretendeu o autor comunicar, sugerir através dele: o ludismo barroco, a libertação dos limites e contornos numa impressão de ilimitação e infinitude das formas barrocas.

O gráfico nº 3 que se apresenta a seguir visualiza nitidamente o encadeamento e a "articulação dos blocos através da unidade da obra" (28).

ENCADEAMENTO E ARTICULAÇÃO DOS BLOCOS  
NARRATIVOS



4§  
A RODA DO  
TEMPO



Como ilustra o gráfico, percebe-se que há na estrutura geral do romance uma disposição obscura dos blocos e sub-blocos (clareza relativa das formas barrocas), mas que se desfaz pelo perfeito entrelaçamento, pela exata integração deles entre si - a integração do barroco como propôs Wölflin.

O fim da 3<sup>a</sup> jornada (Januário - o assassinato de João Diogo) coincide com o fim da 2<sup>a</sup> (isto é, Januário e Malvina em direção ao quarto de João Diogo para assassiná-lo).

O início da 3<sup>a</sup> jornada (Gaspar - o velório do pai) é seqüência do fim da 1<sup>a</sup> e 2<sup>a</sup> jornadas - execução do plano de assassinar João Diogo. •

É na 4<sup>a</sup> jornada que se apresenta o fusionismo do barroco, pela apresentação simultânea da agonia dos personagens. Nesta 4<sup>a</sup> jornada, o primeiro capítulo ou (1<sup>o</sup> sub-bloco: a agonia de Malvina) é continuação, da 2<sup>a</sup> jornada (Malvina). Sua morte é anunciada (técnica da tragédia) no 2<sup>o</sup> sub-bloco (Gaspar):

"De repente, sem nem ao menos pedir licença, entrou um preto correndo e esbranquiçado. Meu senhor, aconteceu, aconteceu coisa muito ruim na casa do falecido senhor seu pai, disse o preto gaguejando e ofegante. Diga logo o que foi, disse Gaspar já prevendo o que tinha acontecido. Siá Malvina se matou, disse o preto" Cp. 205K

No quarto bloco, -o segundo sub-bloco (a agonia de Gaspar) é continuação da 3<sup>a</sup> jornada (Gaspar), o fim deste 2<sup>o</sup> sub-bloco é conclusão e revelação ("reconhecimento", segundo Aristóteles, das tragédias) do final do 1<sup>o</sup> sub-bloco.

Autran Dourado emprega o recurso técnico de deixar em suspenso o destino de Gaspar. Procura, assim, prender a atenção do leitor, que espera que ele seja concluído no 3<sup>o</sup> sub-bloco. O autor não diz se ele é executado ou se suicida. Contudo, sua morte é conclusão lógica e fatal. Desta maneira, o autor cria o mistério, o enigma, a ambigüidade tão peculiares à criação literária barroca. Aliás, a ambigüidade, em Autran Dourado, é um mecanismo criado conscientemente: "usar de maior ambigüidade possível, sobretudo, no final dos blocos ou jornadas" (29).

Ainda com esse procedimento técnico, o autor compre um dos dispositivos da elaboração estética literária barroca - a de não revelar uma coisa inteiramente, mas fazê-la compreensível por meio da alusão" (30),

O emprego da "alusão" como recurso através do qual o leitor acaba por concluir logicamente sobre a morte de Gaspar se confirma pelo fato de Gaspar e Januário (duplos um do outro) serem duas faces do mesmo personagem Hipólito, "cujos traços são distribuídos entre os dois (o lado bastardo e filho da "estrangeira" de Hipólito é representado por Januário, e o lado incestuoso, "edipiano", do personagem, por Gaspar). A morte de Januário no 3º capítulo e fim do livro "significa", a morte de Gaspar, como Gaspar sente que foi ele que matou o pai através da mão de Januário (daí o simbolismo do sonho na 2ª jornada)" (31).

Ainda no 4º bloco, o 3º sub-bloco (Januário e sua agonia) é seqüência da 1ª jornada (Januário), inclusive cronologicamente, pois é a manhã da noite anterior com que se inicia a narrativa. Diferentemente das mortes de Malvina (.que é anunciada) e de Gaspar (que fica em suspenso), a morte de Januário é apresentada, "técnica da narrativa de romance" - esclarece Autran Dourado.

Embora distintos, mas penetrados pela intimidade da cronologia intemporal, os blocos surpreendem de várias maneiras o fio narrativo, seja nos atalhos ou na estrada principal da ficção,

O que se busca é a variedade na unidade, um aspecto tipicamente visível na criação plástica barroca.

Na auto-análise de sua poética, Autran Dourado assim explica esse modo de elaboração estético-literária:

- "Os blocos se fundem e se comunicam, e as repetições são usadas ad nauseam, propositadamente, funcionam como técnica, visando a atingir esse resultado de intrincado labirinto interior onde mora o ninotauro, de "constelação" como dizia, em que através de repetições rítmicas, em cada "estrela" e em todas elas, segundo uma alternância orques - trai, procuro alcançar um desenho, um risco, como que um bordado..." (32).

Através desse aspecto lúdico de estrutura da organização da narrativa, Autran propõe ao leitor a montagem e desmontagem do livro. O leitor, a partir da distribuição extremamente aberta dos blocos, poderá agrupá-los segundo a percepção de sua memória, e eleger uma forma ideal de leitura.

Em Uma poética de romance, Autran tece considerações em torno dessa diversidade de leituras e montagens dentro da obra: "Jogo e construção, o aspecto lúdico que o barroco propõe, tudo isso cada vez me fascina mais e mais (...). A leitura lúdica, a composição estrutural de puro jogo é muito mais interessante e rica. C.\*) A ludicidade do barroco, a estrutura aberta do barroco. O autor dispõe de uma maneira os seus episódios, mas dá ao leitor a oportunidade de um segundo nível de leitura, em que a disposição fique a seu critério ^ ('33')

Embora permita a múltipla leitura e montagem, Os sinos da agonia é um livro inteiriço. Sua desunidade, como admitem os menos avisados, é apenas aparente. Não há nele uma unidade horizontal, contínua, linear, mas "seccionada, vertical e temporal sem a qual cairíamos no conceito de obra aberta de Umberto Eco (34).

Autran confessou que vem usando essa técnica, com maior clareza, desenvoltura e determinação, desde Nove histórias em grupo de três (atualmente reeditado, com novo grupo de histórias, sob o título de Solidão solitude).

Respondendo a um repórter (o nome não é revelado) que lhe questiona se a técnica da narrativa em blocos mutáveis lúdicamente ele não a imitara de Rayuela e de Cortázar, Autran diz :

"(Mão foi em Rayuela [Jogo de Amarelinho] que apreendi essa técnica de composição e montagem t...]. Vê-lo usando-a muito antes de Cortázar C...]. Foi preparando os textos finais de Tempo de amar que aprendi dali em diante a trabalhar diretamente em blocos nitidamente separados" C35].

Prosseguindo em suas anotações, Autran revela:

"Tudo isso aprendi nos meus estudos sobre o barroco. Aprendi brasileiroamente em Graciliano. Aprendi em Cervantes, Aprendi no Quevedo de La vida dei bus

cõn e na loucura de Los suenos, que é o colõquio de los Terros de Cervantes levado ao máximo deva - rio barroco, um pãinel de Goya. Aprendi não só no Cervantes do Quixote, mas na composição entrelaçada musical e lúdica, de Novelas exemplares" (36]

A possibilidade de múltipla leitura de Os sinos da agonia e de outras obras de Autran Dourado levou a crítica a confundir a estrutura aberta do barroco por ele proposta com o conceito de obra aberta de Umberto Eco. A fim de que não se misturem conceitos tão díspares, Autran é imperioso:

"Eu solicito que não ónfundem o conceito de estrutura aberta do barroco, que é coisa velha, com a novidade -italiana da obra aberta, de Umberto Eco C. . . ] .

Em Umberto Eco, no seu conceito operacional o leitor ou espectador, ouvinte ou ledor, da obra, é solicitado abertamente a colaborar na montagem da obra, se permitindo chegar mesmo ao arbitrário absurdo - leitor como co-autor. Co-autor não como imagem, mas d-e fato. Se no conceito de obra aberta de Umberto Eco o leitor é co-autor, se não autor principal, na estrutura aberta do barroco é possível a múltipla leitura, mas o autor continua comandando espetáculo, "el gran teatro dei mundo" do barroco" C37].

Em vista do que se considerou sobre a narrativa em blocos, conclui-se que o autor, objetivando a imprimir ã obra uma dimensão barroca, emprega a técnica de composição em blocos, configurando os seguintes efeitos barrocos:

- a. O ludismo do Barroco é um efeito resultante da mutabilidade dos blocos narrativos entrelaçados, articulados um no óutro, numa unidade mais vertical que horizontal e perpassar o interior da obra.
- b. A estrutura aberta do barroco (dentro do conceito de Wblflin) é, igualmente, notória diante da mudança e articulação, da irregularidade e assimetria dos blocos.
- c. A assimetria e as tensões compositivas que, na arte barroca, criam a idéia de instabilidade, de infinitude e de obra "in fieri", correspondem.

no romance, a irregularidade e a assimetria dos blocos que o estruturam.

- d. A ambivalência do barroco se evidencia no emprego da ambigüidade, sobretudo, no: final dos blocos. Por exemplo, no 2º capítulo do 4º bloco, fica em suspenso o destino de Gaspar.
- e. O sentido de coisa incompleta e desconexa como sói acontecer a arte barroca, encontra equivalência na aparente descontinuidade dos blocos.
- f. O movimento, uma das mais sugestivas formas de expressão barroca, aparece sugerido na mutabilidade que o autor empresta aos blocos que compõem a estrutura do romance.
- g. Há, sem dúvida, em Os sinos da agonia uma sutura estilística da variedade na unidade, e partes no todo, do fragmento na estrutura, denunciadoras de sua gênese e morfologia francamente barrocas. Trata-se, pois, de uma composição que observa transposto do plano da criação plástica para o texto literário, aquele princípio genérico do barroco, assinalado por Wölflin que é a unidade da obra. "mediante a concentração de partes em um todo, ou mediante a subordinação dos elementos sob a hegemonia absoluta do uno" (38)

### 3.3. Contraponto

No romance Contraponto, Aldoux Huxley tenta, sumariamente, explicar o que é contraponto:

"Um tema é exposto, depois desenvolvido, mudado, imperceptivelmente de formato-, até que, se bem que reconhecivelmente o mesmo, ele se tenha tornado de todo diferente, Nas séries de variações, o processo é levado um passo mais longe. Por exemplo.

essas incríveis variações sobre um tema de Diaboli. O âmbito inteiro do pensamento e da emoção, e tudo isso em relação orgânica com uma pequena ária de valsa ridícula. Por isto num romance. Como? As transições abruptas não apresentam nenhuma dificuldade. O que precisamos é de um número suficiente de personagens, e intrigas paralelas, contrapontísticas. Enquanto Jones assassina sua mulher. Smith empurra o Carrinho do filho no parque. Alternam-se os temas mais interessantes, as modulações e as variações são também mais difíceis. O novelista modular repudiando situações e caracteres. Ele mostra várias personagens que se apaixonam, ou que morrem, ou que oram, de maneiras diferentes - dissimilaridades que resolvem o mesmo problema. Ou, vice-versa, personagens semelhantes confrontadas com problemas dessemelhantes. Desta maneira, podemos modular de modo a apresentar todos os aspectos do tema, podemos escrever modulações sobre um número qualquer de modos diferentes" (39).

Frei Pedro Sinzig, em seu Dicionário musical, conceitua contraponto como "uma forma de composição musical em que para uma melodia, se inventa "uma contramelodia, antônoma,- de ritmo, geralmente, diferente, para se destacar bem uma da outra"^^^

Segundo Antônio Cândido e Gilberto Mendonça Teles, a técnica do contraponto foi, com certa parcimônia, explorada por Erico Veríssimo em alguns de seus romances. Por exemplo, no romance O resto é silêncio, diz Gilberto Mendonça Teles que Erico Veríssimo utiliza tal técnica para, nos trazer ao leitor as impressões de cada uma das sete pessoas que viram uma rapariga atirar-se, num anoitecer de sexta-feira Santa, do décimo andar de um edifício de Porto Alegre (41).

Antônio Cândido noticia que essa mesma técnica retomada em O resto é silêncio, foi usada anos antes "com maestria em Caminhos cruzados" (42).

Na composição de Os sinos da agonia, Autran Dourado faz uso do contraponto como um dos mecanismos propiciadores da criação da atmosfera de Barroco existente nessa obra.

Assim, para multiplicar os enfoques da história que está sendo narrada, Autran faz com que ela seja narrada sob três pontos de vista diferentes, ambíguos e mesmo contraditórios -

os discursos das três personagens principais: Januário, Malvina e Gaspar.

Mediante o contraponto, o autor traz ao leitor as impressões de cada um desses personagens que vivem agonias semelhantes e que se dirigem para o mesmo fim inexoravelmente.

Embora nos três primeiros grandes blocos narrativos tudo seja apresentado através da mente dos personagens, um de cada vez, o contraponto se instaura exatamente nas diferentes visões e juízos que um personagem tem do outro. Pode-se notar que durante toda a narrativa, Malvina é vista por Gaspar e pelos outros personagens, assim como Gaspar é visto por Malvina, João Diogo, etc. Aqui também o autor cria a ilusão de barroco pelo concurso dessa visão perspectiva que uma personagem tem da outra.

Alguns exemplos podem ser apontados, principalmente as descrições mescladas de impressões pessoais que uma personagem apresenta em função da outra:

Gaspar visto por Malvina:

■ "Não usava, roupas da moda. As roupas que desajetadamente João Diogo usava. Se vestia como tinha chifgado. Aquelas roupas de mato, todo sujo e desarrumado, fazia até medo. Diferente. A casaca e ogibão de corte severo, nada de debruns, bordados ou rendas. Panos de boa qualidade, as cores é que não eram vistosas...", Cp. 99 l.

Malvina descrita por Gaspar:

"... mesmo os seus trejeitos e afetações o encantava. Era muito gracioso aquele sestro de passar a língua entre os dentes e umedecer os lábios. Na verdade os seus cabelos ruivos, luminosos e faiscentes, os grandes e rasgados olhos azuis, a sua boca carnuda e saliente, as asas do nariz muito bem feitinhas. . . " Cp. 112).

Num contraponto' simultâneo, Malvina mostra o que os pais e João Diogo pensaram dela:

"Tão poderosa vinha. O vestido de seda farfalhante, o jeitoso penteado, graça' face ira da fita de gorgêrão azul. Onde a danada desta menina descobriu es-

te vestido? Deve ter pensado a mãe vendo ruir o seu castelo de sonhos. Atravida pensou certamente o pai. E o ruivoso brilhoso dos cabelos, o lume dos olhos, a auréola iluminada que parecia rodeá-la, pensou João Diogo Galvão varado de luz".

O contraponto aparece não só para focalizar a mesma história contada sob focos diferentes, ou mesmo para assinalar os pontos de vista que um personagem tem um do outro, mas também para registrar no próprio fluxo de consciência de cada um deles os fatos e suas reações psíquicas sempre em cruzamento contraponteador. Por exemplo, na cena do velório de João Diogo intensas recordações do passado se processam na mente de Gaspar num simultaneísmo dinâmico e até mesmo angustiante em que ele contrapontea o assassinato e o casamento do pai, as transformações físicas e psíquicas nele operadas durante a vida conjugal com Malvina; seu encontro com a madrasta, a infância feliz junto à mãe e à irmã, a morte de ambas.

A passagem em que Gaspar associa, o sudário de Cristo, com a toalha que cobre o corpo do pai defunto e a de linho que sua mãe lhe pedira que trouxesse do Reino:

"Não era de damasco, do mais puro e branco linho o sudário com que envolveram o corpo martirizado de Cristo. O pai não sofrerá nenhum sacrifício, loucura e comparação. Só se ele, se ela. De linho, do melhor linho. Careço de muito pouco, disse a mãe quando lhe perguntou o que queria do Reino, na hora da despedida. Como o pai antigamente, mais do que o pai. De pouca, nenhuma carência. Nada pedia, pouco lhe era dado" Cp. 135 J.

O emprego da técnica do contraponto poderia ser apontado também do ponto de vista da recorrência de certos fatos. Assim, por exemplo, a morte é uma constante sempre recorrente, principalmente a morte da mãe e da irmã de Gaspar; a pureza, castidade e delicadeza de Gaspar, a monstruosidade física de Donguinho, a ostentação de Malvina em contraposição a simplicidade de Ana Jacinta, etc, são fatos retomados em toda a extensão da narrativa, e aparecendo, cada vez, sob enfoques diferentes.

: Verifica-se ainda a contraposição de cenas pelo fa



to de serem relatadas duas ou três vezes. O encontro de Malvina com o mestiço Januário é narrado três vezes - por Januário mesmo, Malvina e Gaspar. Cada qual expõe diferentemente a visão que tem do fato, acompanhada de suas reflexões e reações. "Duas visões diferentes do mesmo fato fazem deste, dois fatos distintos. Todos os aspectos de um objeto se determinam pela visão que dele nos é oferecida" (43).

Outro exemplo é o encontro de Gaspar com Malvina narrado duas vezes. Primeiramente, Malvina focaliza com seu olho perspicaz e fulminante a figura de Gaspar junto ao cravo. Na terceira jornada, é ele, por sua vez, quem expõe a visão do fato. Desta maneira, o leitor tem daquele episódio uma visão completa e a verdade em sua integridade.

Também a cena do assassinato de João Diogo é focalizado do ponto de vista de Januário e de Malvina, sempre acrescida de novos ingredientes reveladores da exatidão do acontecimento.

A recorrência ao contraponto com o intuito de mostrar a recomposição dos fatos para que eles se revelam em toda a sua verdade, parece se coadunar com uma das regras básicas da literatura barroca, inclusive já referida neste trabalho, isto é, não revelar uma coisa na sua totalidade de imediato, mas deixar que ela se revele por meio de certas alusões capazes de permitirem que as figuras humanas e as ações não sejam descritas, mas "refletidas através da visão das personagens, como se tratasse de um espelho, onde a realidade se refletisse" . (44)

As considerações em torno da técnica do contraponto como um dos mecanismos manipulados com a intenção de sugerir efeitos barrocos permitem as seguintes conclusões:

- a. A utilização do contraponto na apresentação da mesma história narrada sob três enfoques diferentes favorece a ilusão de perspectivismo, dinamismo e ambigüidade - formatividades da arte barroca.
- b. Com o mesmo fim, o contraponto foi empregado para assinalar os cruzamentos dos fluxos de cons-

ciência das personagens, bem como para indicar a recorrência às repetições dos mesmos fatos e temas, que se complementam quando narrados pelos demais narradores, expressando assim a aparente descontinuidade das formas barrocas.

#### 3.4. O Tempo

O tempo é uma das categorias ficcionais de grande importância, principalmente no romance moderno. Todavia, está fora de qualquer propósito cogitar nesta análise o aspecto conceitual (filosófico e científico do tempo) (45).

Segundo Massaud Moisés, "o caráter demiúrgico de um romance se exerce e se revela na criação do tempo, que é tudo ou impregna tudo na obra, e é nada impalpável como um dado imediato da consciência" (46).

Reduzindo à escala didática, pode-se dizer que há dois tipos fundamentais de tempo: o cronológico ou histórico, e o psicológico ou metafísico. O primeiro é assinalado pelo calendário, pelo ritmo do relógio e pela sucessão dos dias e das noites. O segundo, tempo interior, emocional, é marcado pelas sensações, idéias, pensamentos, pelas vivências e é variável em cada indivíduo.

Com base nesses dois tipos de tempos, os críticos, dividem os romances em romances de tipo cronológico e romances de tempo psicológico. >

Nos romances de tempo cronológico, o tempo é linear, horizontal, objetivo, matemático e visível ao leitor. Este vê a história desenrolar-se à sua vista, obediente a uma cronologia histórica definida. É uma história comandada pelo calendário.

Consoante Jean Pouillon, contar uma história segundo a ordem cronológica "é contar o passado quando ele foi presente

e esperar que o futuro se torne presente para falar dele" (47).

O tempo psicológico é empregado pelo romance introspectivo, romance de tempo psicológico, e não pelo romance psicológico. Este se preocupa com a análise psicológica dos personagens. O romance introspectivo utiliza o tempo psicológico e todas as suas conseqüências. Tenta recuperar o sentimento impresso no subconsciente e não os fatos. É romance cujo tempo é marcado não por peripécias, episódios, mas por situações, atmosferas, lembranças e sentimentos. Baseia-se na exploração das camadas reminiscentes, fixadas na memória e relembrados na consciência por mecanismos associativos. A história não segue uma linha reta, sendo narrada em ondas, em quadros não encadeados, sem se preocupar com a ordem temporal dos acontecimentos.

Machado de Assis (Dom Casmurro) e Clarice Lispector (Perto do coração selvagem, O lustre, Maçã no escuro) são alguns exemplos dentre os ficcionistas brasileiros que fizeram aplicação do tempo psicológico em algumas de suas obras.

Os sinos da agonia, como todo bom romance, têm seus padrões temporais, e o modo como o autor os expressa lhe concede a dimensão barroca.

Nesse romance, os valores temporais têm importância artística variada: condicionam a sua estrutura, o uso da linguagem o emprego do flashback, do fluxo de consciência, da associação de idéias, do contraponto narrativo, do presente e simultaneidade dramáticos.

Todos esses recursos técnicos são explorados habilidosamente pelo autor como mecanismos capazes de criar efeitos barrocos, tais como o movimento, as sinuosidades, os giros e volutas, a instabilidade, a abertura "ad infinitum" das formas, os claros e escuros, a ambigüidade, o fusionismo, a integração, e outras formatividades barrocas.

Em "Os sinos da agonia", percebe-se que Autran Dourado está mais interessado no tempo psicológico e na "duração" do que no tempo cronológico que marca os momentos separados, ou a prf

gressão ordenada.

Não existe, pois, na obra, preocupação com a fidelidade ao tempo histórico em que o drama se desenrola, nem tampouco ao tempo cronológico da narrativa. Quanto ao tempo histórico, isto é, a época em que se passam os eventos, ele serve apenas para ambientar a história. O romance está ambientado na Vila Rica do Século XVIII, quando aconteceu a decadência das Minas.

A fim de que essa ambiência histórica do romance não suscite a impressão de que se trata de um romance histórico, Autran procura esclarecer:

"Quando situo Ps sinos da agonia na ambiência ■ do século XVIII, em Vila Rica"i! não estou fazendo romance histórico, que é uma página virada do realismo, IMão 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 ou personagens" C.483,

Vila Rica é apenas um ponto de referência no ciclo da mineração que ressurgue em termos de moldura histórica e que se presta ao cenário de uma tragédia em nada ou quase nada relacionada com a crônica histórica. Situando o romance no século XVIII, antes da Inconfidência, quando o ouro minguava nas catas e nas águas^ Autran Dourado jamais se desvia dos núcleos e desdobramentos da ficção. Mas narra a reconstituição de vidas e mundos do passado não o impede, paralelamente, de exercer um ensaísmo crítico que será forçosamente de uma atmosfera histórica. Contudo, o autor desde logo estreita intencionalmente o ângulo da narrativa para concentrá-la na vida de poucas personagens eleitas: Malvina, Gaspar, Januário, João Diogo, Isidoro, Inácia. Interessam-no primordialmente, acima da montagem episódica estas personagens e a investigação dos dramas individuais, através dos quais alcança revelar um mito sobre o destino do homem, numa dimensão trágica e barroca.

Da mesma forma que não há um compromisso com a época histórica, também não existe a preocupação com uma cronologia rigorosa dentro da narrativa.

Temporalmente a narrativa não apresenta uma progressão linear, horizontal: não há propriamente um começo, um meio e um fim no sentido tradicional. Existe apenas a ordem dos eventos que é dada pela percepção e pela memória, mas que não coincide com a ordem real dos fatos. Os conflitos não se caracterizam pela sucessividade dramática, mas pela simultaneidade.

A primeira Jornada (A Farsa), com a localização espacial e temporal das personagens Januário e Isidoro serve apenas como ponto de referência, pois ele é o começo do presente fictício. Tudo o que antecede a esse ponto é considerado um passado fictício, e tudo o que a ele sucede é tido como futuro que o romancista mostra ao leitor através de Indícios antecipadores e premonições. O leitor, porém, consente na ilusão de estar testemunhando toda a ação ou situação como se ela estivesse acontecendo e não meramente como se já tivesse acontecido.

A desordem cronológica é evidente. Se se admitir que a narrativa se compõe de 18 fatos, perceber-se-á a descronologia porque a história inicia com o décimo quinto fato [retorno de Januário a Vila Rica depois de passado um ano do crime), passando depois ao segundo (Casa de Malvina e arranjo de casamento), ao primeiro (Casa de João Diogo e comunicação ao filho de seu projeto de casamento), ao quarto (ausência de Gaspar), ao terceiro (Malvina em Vila Rica e o transcorrer do primeiro ano de casamento) e assim por diante, sempre desrespeitando a ordem real dos acontecimentos.

Essa desordem cronológica é condicionada pela própria estrutura temporal da narrativa fundamentada quase que essencialmente no tempo psicológico. Importa mais ao narrador os estados mentais, as reações e não as ações.

Os pensamentos, emoções e experiências das personagens são medidos por esse tempo, embora se possa em todo o desenrolar do romance projetá-lo contra os pontos fixos do tempo cronológico.

Um exemplo em Malvina:

"E a quarta, a quinta. Aquelas pancadas não acabam mais. Como- um tempo tão curto podia durar uma eternidade" Cp. 174).

Os Sinos determinam o tempo absoluto, relativo e matemático. Sente-se o distanciamento profundo que existe entre as baladas que marcam este tempo exterior e o tempo psicológico da personagem. Ela mesma observa este fenômeno. O seu tempo interior é que determina o andamento, e que a leva a perceber o fluir das coisas, a transformação dela e do seu passado:

"E o sino mestre vibrou a última pancada. Hais longa do que as outras, se dissolvia redonda e demorada demais no ar" Cp. 175).

Como não há seqüência cronológica dos eventos, a sua continuidade é dada, então, pelas evocações dos processos mentais em que a memória segue leis de seqüência essencialmente privadas e individuais. Segundo Mendilow "vemos uma mente exposta à vista e observamos os seus processos mentais interiores se operando" (49), e isto porque o autor vai apresentando tudo de cada vez através da mente de um dos personagens durante toda a narrativa. Assim, de cada vez as coisas e os outros personagens são vistos pela objetiva de um personagem central, lembrando a maneira real das pessoas agirem, ou seja, as pessoas têm em relação aos outros e aos objetos que as cercam noções que podem ser tidas como exteriores e superficiais, enquanto em relação a si mesmas têm uma percepção profunda e interior.

Nota-se que ao longo da narrativa Malvina é vista por Gaspar e pelos outros personagens, assim como Gaspar é visto por "Malvina, João Diogo, etc., exprimindo cada um suas impressões interiores e pessoais.

Com esse procedimento técnico, Autran Dourado instaura o contraponto narrativo e com ele cria um dinamismo que reforça consideravelmente a expressividade da dimensão barroca de Os sinos da ágoria. Tal processo contribui igualmente para que se instaure a ilusão de perspectivismo barroco - o perspectivismo tão insistido por Wölfl in nos Conceitos fundamentais de história da arte.

Os personagens, um de cada vez, selecionam os eventos sempre com ênfase em determinados acontecimentos e, com esse material que percebem, criam uma realidade a partir de suas próprias impressões sensoriais.

Assim, num dos planos temporais, toda a vida dos protagonistas Januário e Isidoro, é introduzida num período breve de tempo pelo uso do flasback e da corrente de consciência. Em uma noite de agonia, por exemplo, sente-se todo o passado de Januário que lhe retorna por associações contínuas:

"Se lembrava de Malvina cavalgando ao lado de Gaspar Galvão. Não, com este não, do ciúme é que nascia a dúvida. Impossível, enteado, filho daquele João Diogo Galvão.

O nome de João Diogo Galvão lhe devolveu o grito, as mãos manchadas, o sangue seco que ele procurava lavar nas águas frias do rio. Apalpou o bolso, a carta chamando-o. Ela mesma é que deu a Isidoro, não a preta Inácia" Lp. 231.

O passado no qual os eventos são tratados é transposto para um presente fictício cujas cenas se interligam na consciência imediata das personagens por associações de idéias, e são concebidas em termos de duração psicológica. Cada episódio é, então, tratado como um presente imediato, onde o personagem vai se revelando ao leitor através de suas emoções e de seus pensamentos. Ele é recriado por suas próprias recordações. Seu presente e seu passado são vistos por sua visão única, o autor não se intromete, não procura explicá-los.

O passado que, então, surge no aqui e agora da personagem, é sempre novo, atual, pois quem recorda já não é o mesmo. O passado tornado presente é um passado visto por suas emoções atuais.

Eis um exemplo em Januário:

■ "A voz pesada e grossa do pai, cavernosa, arranca 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 e voltas, das serras e quebradas, redobrando, de um sino mestre, tocado a uma distância

infinita. Dentro dele na memória, agora ainda, sempre" Cp. 15).

Mediante esse processo de presentificação de um passado sempre se renovando, e mesmo de um presente em mutação, o aitor parece remeter-se às formas barrocas abrindo-se indefinidamente, sempre novas e sugestivas., como também, a idéia de instabilidade, de obra "in fieri" como acontece na arte barroca.

A técnica do presente dramático faz parte integral da estrutura narrativa. Através dela as cenas são apresentadas sem comentários externos, o que dá a sensação de presente imediato, contínuo. A descrição da natureza, que à primeira vista possa parecer um expediente para apresentação de cenas, forma parte das reações dos personagens em um dado momento, e serve como elemento no processo de desenvolvimento ou caracterização emocional.

Veja-se a comprovação com Gaspar:

"Já passava de meia-noite, sabia pelas batidas e\_s paçadas da garrida da cadeia, há muito tempo soadas. A lua, pequena e redonda era indiferente, fria e distante demais sobre suas cabeças" Cp. 43),

"A cidade coberta de brumas, a lua prateando o lençol de flocos esbranquiçados, era para a cidade de sonho que ele tnais uma vez se voltava" Cp. 44).

Configurando ainda a ilusão de presente dramático, imediato, aparece o uso do diálogo direto relatado, ou seja, o solilóquio, o monólogo interior, concorrendo subremaneira para identificar mais de perto o personagem, o-autor e o leitor. Autran Dourado anula o travessão convencional na mudança das falas, a mudança das linhas que torna artificial e rígido este tipo de atividade humana, para que melhor possa interpor a fala das personagens, e assim, melhor representar o que ocorre na realidade, na consciência com seu constante fluxo de idéias descontínuas. Com esse procedimento, a narrativa ganha um dinamismo muito maior e favorece a ilusão de movimento do barroco.

Segue-se um exemplo típico:



"Nhonhõ então não é mais branco? Não quer, enjoou de ser branco? Sua mãe não era mameluca, carijó. Nhonhõ já vai a duas jornadas na frente do seu sa\_n gue de índio. Mas eu não sou branco! Insistia Januário. Des.de quando Nhonhõ se esqueceu que não é mais branco e senhor? (p. 20).

A ênfase dada aos processos mentais retrada na nar\_rativa, torna-a densa. Basta a lembrança de um nome para que se abram novas recordações vivas e atuantes, porê\_m sempre misturadas, confusas, num andamento caótico, cheias de idas e vindas, numa rica sugestão de movimentação, sinuosidades, giros e volutas, claro-escuros, como sõi acontecer às formas artísticas da composição bar\_ roca;

"Curioso é que ele (Gaspar) achava aquele cheiro bom. Na hora, antes, hoje não. Na hora quando há vinte anos, Leonor. Ela linda e fria, branca, vapo rosa. A cabeleira preta, tão preta como a dele, co\_rno a da mãe. Eram muito parecidos.. Nove anos, ela sete. Não podia se agastar.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 mar fim" Cp. 134),

■ Muitas vezes, nos fluxos de consciência, passado e presente se misturam tanto às personagens, numa espécie de delí\_ rio que lhes torna impossível racionalizar nestes estados alucina\_ tórios e depréssivos, verdadeiros claro-escuros barrocos:

"Quem sabe ele (Januário) não estava mesmo sonhan\_ do? Não agora, naquela horinha mesmo, de que não se lembrava. Antes, quando se lembrava do que Isi\_ doro uma vez contou C.-..). Aquela fusão melosa de sonho, lembranças e pesadelo. A cena da praça ain\_ da agora lhe voltava aos olhos" Cp. 39).

Os eventos mentais apresentados sob a forma de as\_ sociações constantes e descontínuas pelas personagens, tornam-se, na quarta jornada simultâneos. Os núcleos dramáticos se interligam pela agonia simultânea de Januário, Malvina e Gaspar. Neste momen\_ to único e terrível são simultâneos e semelhantes os seus eventos, misturando-se ao presente em poucas horas. Ou seja, cada qual, an\_ te o presente que se coloca não mais como possibilidade futura, mas como momento a ser resolvido, como situação, engloba-o a sua própria vida, aceita-o, cumpre-o. Melhor vive-o.

Mesmo ao nível verbal, esta observação pode ser desenvolvida: as duas primeiras jornadas valem-se sobretudo do Imperfeito do Indicativo e as duas últimas constroem-se com base no Perfeito do Indicativo. Como justificar isso. Porque, tomando-se como base que o Presente é o assassinato de João Diogo, o passado que lhe é anterior se apresenta como um passado em desenvolvimento, e por isso o Imperfeito, enquanto que as ações posteriores ao assassinato se colocam como um Passado (em relação ao ponto de vista do narrador) acabado, embora futuro em relação à ação do assassinato. Isto porque, o Presente (o assassinato) clareia o Passado, dando-lhe sentido, e ilumina o Futuro, no sentido de determinar as ações a serem realizadas.

É dessa interligação dos núcleos dramáticos ao mesmo elemento central, isto é, a agonia dos três personagens, que emana a unidade temporal da obra e de seus blocos narrativos, aparentemente dispersos e sem unidade.

Processa-se, desta maneira, o efeito de simultaneísmo ou fusionismo do barroco que tenta unificar num todo orgânico múltiplos aspectos contraditórios. Manifesta-se, assim, a integração do barroco, xima das categorias formais propostas por Wölflin.

Conclui-se que o autor, visando propiciar à obra caráter e dimensão barrocos, procurou manipular com habilidade artesanal o tempo narrativo, transformando-o em mecanismo gerador de sugestivos efeitos barrocos assim configurados;

- a. A transferência dos eventos para o plano mental evocados à base do 'flashback mediante constantes e confusos fluxos de consciência dos personagens, um de cada vez, a partir de associações de idéias sempre misturadas, caóticas e repetidas, cria a ilusão de movimentação, de perspectivismo, de claro-escuros tão peculiares à arte barroca.
- b. A fusão mental de um passado sempre se renovando com um presente em mutação pode se constituir num mecanismo, que se aproxima do barroco

por criar a impressão de instabilidade, de obra "in fieri".

- c. A simultaneidade e a interligação dos eventos mentais convergindo sempre para o mesmo motivo central (a agonia dos três personagens), é um recurso técnico que recorda a integração formal do Barroco que concentra um único motivo elementos aparentemente contraditórios.
- d. Repetindo Autran Dourado a técnica do fluxo narrativo de veio interior, fundamentado no monólogo, o romance ganham assim uma configuração poemática barroca, de giros e volutas incessantes.
- e. O emprego do diálogo relatado, do solilóquio ou monólogo interior traduzindo os conflitos mentais transformam-se igualmente em mecanismos manipulados com fins de efeitos barrocos por imprimirem à narrativa um caráter de dramaticidade e dinamismo.
- f. O processo do associacionismo involuntário que traz o passado à superfície numa alternância de presente e passado, tal como se processa no fluxo da vida diária torna a estrutura de Os sinos da agonia semelhante à de uma composição barroca cujas formas vão-se ajustando não pela sucessão e linearidade mas pela adequação simultânea, adequação essa devida a múltiplas e dinâmicas associações.
- g. Passado e presente, e de certa forma também o futuro, se alternam de maneira suave na orquestração do livro, sem se perderem: é que se pode chamar a maestria barroca de Autran na habilidade de estruturar o romance.

### 3.5c Foco Narrativo

O foco narrativo é um elemento estruturador que se relaciona amplamente dentro da narrativa e acarreta uma série de implicâncias favoráveis à dimensão barroca de Os sinos da agonia.

Na obra de arte literária, como em toda obra de arte, "qualquer elemento por mais desprezível que seja deve ter relações firmes com a estrutura total num emaranhado complexo de linhas cruzadas que se irradiam por todo o plano da obra (50), ou então, segundo Barthes, "a arte não conhece o ruído (<■♦•) é um sistema puro" (51), no qual - tudo é significativo.

Entende-se por foco narrativo a maneira por que os acontecimentos narrados são percebidos pelo narrador, e conseqüentemente, pelo leitor visual (52), ou seja, a "questão de saber a quem pertencem as palavras que lemos, ou de quem é o espírito cuja mensagem nos chega, ao ler um poema ou conto" (53).

Ressalta-se, contudo, que o ponto de vista é também um elemento fictício dentro da narrativa, pois, subjacente a todos os pontos de vista está a onisciência, o conhecimento pleno por parte do autor em relação ao que vai tratar. Fundamentalmente, este seria o único ponto de vista, e a visão última é sempre a do autor que está por trás de tudo. Entretanto, essa "onisciência autoral" (54) em relação aos materiais da narrativa não deve ser confundida com a visão do narrador dentro da narrativa. Ambos os elementos ^ narrador e visão - constituem criações do autor, e como tais, são elementos técnicos utilizados para um determinado fim.

Assim, se o autor, como escritor e organizador da história, sabe tudo, o mesmo não precisa acontecer com aquele a quem o autor delega a função de narrá-la. Se o narrador é um ser criado dentro da narrativa, o ponto de vista mais onisciente ou mais limitado deste ou daquele narrador constitui um artifício de que se serve o narrador, de acordo com os materiais da história ou os efeitos intencionais.

Jean Pouillon (55) em seu estudo sobre O tempo no

romance estabelece três categorias ou visões narrativas que um autor pode empregar em relação aos seus personagens : visão "com", visão por "de trás" e visão "de fora".

Na visão "com", os fatos são narrados do ponto de vista de uma das personagens a qual aparece, então, como testemunha e repórter dos acontecimentos. Escolhe-se um único personagem central que constituirá o centro da narrativa" porque é sempre a partir dele que vemos os outros" (56). Os outros personagens, por sua vez, "devem ser compreendidos dentro do pensamento daquele em cujo íntimo nós colocamos desde o início" <sup>-j\*r 571</sup> ^ : k visão que se tem deles não é direta nem objetiva, mas deles temos a visão do personagem-centro, que os vê sentimentalmente, através do sentimento que experimenta por eles e em função do que representam, para ele.

A visão "com" corresponde ao que Norman Friedman (58) reconhece como "onisciência seletiva", isto é, a história é narrada em terceira pessoa, mas como que fluindo através da mente de uma só personagem. Corresponderia a um certo fluir do pensamento, da consciência, como se dá através de "style indirect libre", do "monologue intérieur", do "stream of consciousness".

Exemplo de onisciência seletiva aparece no conto 'D'o'is' dedos do livro Tnsônia, de Graciliano Ramos (59) e no romance de Osman Lins (60) 0' Visitante, sobretudo, a partir do quinto capítulo, porque a história passa a fluir através da mente de Celina.

Friedman reconhece ainda uma outra modalidade de onisciência seletiva: a Múltipla Onisciência Seletiva (61), isto é, aquela em que a história flui através da mente de várias personagens. É a técnica propícia para que o autor mostre como a personalidade e a experiência emergem de vários indivíduos.

Ao assumir a visão "por detrás" dos fatos e das personagens, o narrador se coloca numa posição de quem tudo conhece, tudo analisa e tudo comenta, antecipando acontecimentos, não deixando que os personagens se desvendem gradativamente de acordo com a lei de seu ser, mas antes, apresentando-o integralmente desde o seu primeiro aparecimento. É um modo de narrar que não favorece a criação de ilusão e de verossimilhança dos fatos narrados.

Essa visão "por detrás" equivale à "onisciência autoral" de Norman Friedman, cuja "marca característica é a presença de intrusões do autor e generalizações sobre a vida, maneiras e moral, que podem ou não estar explicitamente relacionadas à história em questão" (62).

A visão "de fora" apresenta os fatos qual máquina fotográfica ou como simples observador, isto é, limitando-se a observar como as personagens se movem, atual, falam, sem penetrar-lhes o interior, as mentes, os sentimentos. O narrador limita-se apenas a reproduzir rigorosamente os fatos sem explicá-los nem comentá-los, mas fazendo que fatos e personagens apareçam diretamente através dos diálogos, gestos e ações.

Tal visão narrativa foi chamada por Friedman de "ponto de vista de câmara cinematográfica" ou "modo dramático", cuja característica está no uso pródigo do diálogo para produzir a ilusão de presente imediato no leitor. Pelo método dramático, o narrador dá ao leitor a sensação de estar presente, aqui e agora, na cena da ação.

O ponto de vista cinematográfico (ou visão "de fora"<sup>3</sup>) é uma técnica que raramente pode aparecer sozinha, principalmente em narrativas extensas. Surtirá, no entanto, bons efeitos, uma vez que se combine com outras.

Sabendo-se que o foco narrativo é um dos elementos estruturadores dentro da narrativa de ficção, interessa a esta análise perceber o modo por que Autran Dourado o explorou para dele extrair efeitos sugestivamente barrocos.

O autor manipula o foco narrativo fazendo apelo a um modo engenhoso e favorável às suas pretensões barroquizantes dentro da obra - faz a história fluir através da mente das personagens escolhidas como centro da narrativa. Apresenta a personagem pensando em primeira pessoa, mas narrando em terceira - uma falsa 3a. pessoa. Autran Dourado declara em Uma poética de romance:

"Esss recurso de mudar a história da primeira pessoa para a terceira C...) é uma técnica muito boa C. . « 1. É a falsa terceira pessoa, como há as vezes

uma falsa primeira " (63).

Para exemplificar vai transcrito o último parágrafo do primeiro bloco (A Farsa), onde aparece narrada a cena da fuga de Januário depois de assassinar Diogo:

"E sem cuidar da altura, ele saltou a janela, foi escorregando ao chão. Caiu de pé, já corria para o portão. Quando acreditou ouvir um tiro atrás dele, na casa. Depois outro, agora com certeza. Quem sabe o velho não tinha ainda morrido, fôlego de sete gatos? Abriu o portão, e só então se voltou. No retângulo iluminado da janela se recortou a figura de Malvina. Ela gritou qualquer coisa seguidamente" Cp.. 64).

A princípio poder-se-ia pensar na existência de um narrador fora da estória por se apresentar a narrativa em 3ª. pessoa, mas o que acontece é que o narrador é a própria personagem. O "ele" é uma falsa terceira pessoa. É um "ele" que equivale a um "eu", só percebido pelo monólogo interior: "Quem sabe o velho não tinha ainda morrido, fôlego de sete gatos?" (p. 64).

É o emprego dessa falsa terceira pessoa que dá ensejo à visão "com" através da qual a personagem-centro apresenta os fatos e as demais personagens sempre em conformidade aos sentimentos que lhes despertam ou que experimentam por eles.

Essa "visão com" equivale à "onisciência seletiva" (terminologia de Norman Friedman), isto é, a narração da história flui através da mente de uma só personagem numa espécie de fluxo de consciência mediante o monólogo interior. Em cada bloco ou jornada, o autor utiliza, então, a técnica da onisciência seletiva para que a história seja narrada pela mente das personagens uma de cada vez. Assim, no 1º bloco (A Farsa) a narração fica por conta de Januário, no 2º CFüha do Sol, da Luz) Malvina é a narradora; os eventos do 3º bloco (Destino do Passado) são relatados por Gaspar, Cada um desses narradores retornam no 4º. bloco CA Roda do Tempo).

A recorrência a esse expediente de fazer com que a história seja narrada por três personagens funciona com a finali

dade de tornar a estrutura narrativa mais aberta como são abertas as formas barrocas.

O fato de o autor delegar às personagens o ato de narrar, outorga-lhe também plena liberdade de assumirem o foco narrativo que melhor lhes convém. Percebe-se, então, que mesmo predominando a "visão com" Januário, Malvina e Gaspar numa múltipla consciência seletiva, cada um desses narradores apresentam os fatos assumindo, muitas vezes, pontos de vista diferentes - ora "por detrás" ora "de fora" dos acontecimentos.

Por exemplo, o parágrafo inicial da 1ª jornada (A FARSA) serve de localização espacial e temporal da personagem Januário numa visão narrativa "de fora", cinematográfica:

"Do alto da Serra de Ouro Preto, depois da Chácara do Manso, à sinistra do Hospício da Terra Santa, ele via Vila Rica adormecida, esparramada pelas encostas dos morros e vales lá embaixo" Cp. 15).

Já no 2.º parágrafo dá-se o corte súbito desse tempo real e cronológico através da recorrência do flashback e a visão torna-se "com":

"Não volte nunca mais, meu filho, Nunca mais vai poder me ver, disse o pai" Cp. 15).

Mas, de repente, nesse mesmo parágrafo, Januário assume a visão "por detrás":

"... e naqueles olhos duros e obstinados na teimosia ou na aceitação da sina, na cara crestada pelo sol das lavras, nos ribeiros e faisqueiras, Januário acreditou ver C...1 muito longe um brilho de lágrimas, uma marca de dor" Cp. 151.

A narrativa prossegue na visão "com" das personagens por associações contínuas, fluxos de consciência, monólogos interiores.

Januário, por exemplo, na sua visão "com" traz, por associações contínuas às impressões do passado, impressões visuais e auditivas vividas no presente:



"Os Sinos-mestres dobrando soturnos (...). Não agora de noite, antes: nos dias claros que a memória guardava. Não agora (...). Muito antes"... (Cp. 15).

A primeira pessoa camuflada na falsa terceira pessoa é que permite a visão "com" e o uso constante do monólogo interior eivado de densas lembranças. Exemplo típico é a rememoração do passado de Januário que retorna com sua angústia de mameluco, marginal, terrivelmente complexado pela sua cor:

"Bugre e, bastardo, filho das ervas, as duas chagas da sua alma" (p. 19).

Percebe-se melhor a presença dessa primeira pessoa camuflada em terceira, na seguinte passagem:

"E o palavrão que a qualquer pessoa é um simples xingamento, dito a ele soava como a mais grave das ofensas, que pedia vingança. A mãe não tinha sido puta C...K Ele procurava justificá-la, se justificaria. Desde muito cedo, desde quando menino ainda -Quantos anos teria?, uns quatorze no máximo-)" (Cp. 19).

As recordações ocorridas por associações espontâneas na mente das personagens são reveladas muitas vezes como por meio de uma câmara fotográfica, com o observador "de fora" e ao mesmo tempo "por detrás".

Veja-se, por exemplo, como Januário revela a figura de Malvina que lhe surge à mente - uma fotografia, um corpo que lhe ocorre vindo das trevas da noite;

"ü ventre de Malvina, os seus olhos, os seus cabelos, o seu sexo ruivo, o visgo C...),. Os olhos que deitavam chispas, que o desmudavam, fulminando-os certos. Os cabelos ruivos, de fogo que nem ouro preto, os mesmos raios refulgiam" (Cp. 23).

A volta ao presente da enunciação se dá muitas vezes pela técnica da visão de "fora" associada quase sempre à visão "por detrás":

"Escondido nas ruínas de uma mina abandonada, nos

contrafortes da Serra de Ouro Preto, à direita do Caminho das Lajes,, protegido pelos galhos de uma gameleira, entre avencas, samambaias e pedras de canga, ele via a cidade- dormindo. ù rressonar suave, a aragem fria da noite impregnada de surdos ruídos e cheiros macios" Cp. 71].

Nessa intercalação de passado e presente os personagens vão se revelando ao leitor através de suas emoções e de seus pensamentos; eles se criam por suas próprias recordações. Seu passado e seu presente são vistos por sua visão única, o autor não se intromete para explicá-lo. Ele permanece como que de "fora", só as personagens é que têm o privilégio de narrar variando os pontos de vista.

As visões de "fora" e "por detrás" associadas são também utilizadas para, no presente da enunciação, ou mesmo, no do enunciado, apresentar as personagens dialogando: comprova-se isso com o diálogo entre Gaspar e João Diogo narrado por Malvina:

"íle diga mais da dõna que escolheu. Agora tinha a certeza de que o pai não ia mais falar das belezas e confortos da sua madrasta. Não é bem dona, meu filho. Não é o que você está pensando. Não é mais menina mas ainda não é matrona" Cp. 72).

Embora o autor concentre predominantemente o foco narrativo nas personagens principais, fazendo-as assumir pontos de vista diferentes, há momentos em que ele transfere o ato de narrar para um personagem secundário que permanece narrando sob a visão "com" mas colocando-se também ora "por detrás" ora por "fora".

E, por exemplo, na visão "com" Isidoro que se apresenta a narração dos festejos da FARSA (da morte em efígie), narra ção longa e minuciosa desde a página 27 à página 35, em que ele se coloca de "fora". Os olhos de Isidoro são a câmara fotográfica pela qual se presencia todo o aparato e ostentação dos festejos.

"Por todo o trajeto por onde devia passar, as janelas e sacadas das casas e sobrados estavam floridos e enfeitados de vistosas colchas de damasco vermelho e toalhas bordadas e guarnecidas de renda, como se aquele cortejo fosse uma gloriosa procissão de Corpus Christi" Cp. 29).

Essa mudança de narrador foi tão brusca e tão furtivamente que é só na página 35, já no término da narração dos festejos, que se percebe tratar-se de visão "com" Isidoro:

"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 simplicidade, mal podia descrever" (p., 35)..

Se, por um lado, Autran Dourado chega a transferir o ato de narrar para uma personagem secundária (v.g., para Isidoro como se frisou acima), por outro, ele procura também dar tal impressão, principalmente no 1º sub-bloco da 2a. jornada (pp. 65 a 74).

Durante o desenrolar dos relatos desse 1º sub-bloco permanece a impressão de que se trata de um narrador inominado situando-se, simultaneamente, "por detrás" e por "fora" dos fatos. A visão de "fora" é notória porque as personagens aparecem através dos diálogos, gestos e ações. Mas é também "por detrás", pois, com sua onisciência, o narrador penetra nas consciências, no interior dos personagens, revelando-lhe os sentimentos e emoções. O narrador, aparentemente inominado, relata o diálogo entre João Diogo e Gaspar em torno do anúncio de casamento:

"A cabeça de Gaspar rodava, a cara ardia. Os olhos no chão, ele não ousava olhar a cara do pai. Não ia dizer nada para contrariá-lo-, fizesse o que bem entendesse C...]

Pai, vossa Mercê faça o que bem lhe aprouver. C...] Case-se meu pai, é o melhor que o senhor faz. O velho João Diogo agora sorria satisfeito" Cp. 73].

Na verdade, não se trata de um narrador inominado. Os fatos, neste sub-bloco, são a recomposição que Malvina faz de tudo o que Inácia lhe contara:

"Foi mais ou menos o que contou para Malvina a muçama Inácia, que tudo ouvia e tudo sabia. Essa a história que Malvina recompôs depois, juntando fantasia às conversas que veio, a ter com as pessoas da cidade, com João Diogo e mesmo com o próprio Gaspar" Cp. 74)

Com esse expediente, Autran Dourado cria a ambigüidade barroca (na verdade, quem narra é Malvina ou Inácia?). Confir-

ma-se ainda a ambigüidade pelo fato de o narrador (Malvina) empregar uma linguagem mesclada de expressões ora populares, vulgares até, ora cultas. Aceita-se, contudo, essa ambigüidade, por se tratar de uma narração de fatos recompostos por Malvina com relativa fidelidade tal como lhe contara Inácia.

Alguns exemplos podem servir de confirmação:

"Filho, eu te entendo, disse agora calmo e pausado. Não era letrado, tinha mesmo nenhuma sabença, mal sabia garatujar o nome" Cp. 70).

"Falar com aquele seu filho era feito passar o dedo no fio duma navalha" C.p, 721.

No primeiro exemplo acima, percebe-se a mistura de linguagens: "não era letrado (...) e ("mal sabia garatujar o nome" são expressões que revelam Malvina (mulher culta), "tinha mesmo nenhuma sabença..." mostra claramente tratar de Inácia.

Pode-se concluir que embora prevaleça a visão "com" através da mente das personagens (múltipla onisciência seletiva), por detrás delas está Autran Dourado com sua onisciência autoral, pois é a sua visão e a sua voz que dominam todo o material e narram a história, por sua própria conta em falsa terceira pessoa.

"O narrador transforma-se num autêntico demiurgo que conhece todos os acontecimentos nos seus ínfimos pormenores, que sabe a história, a vida de todas as personagens, que penetra no âmago das consciências como em todos os meandros e segredos da organização social. A visão desde criador onisciente é panorâmica e total ..." CB4).

O autor, conhecendo os eventos na sua totalidade como algo passado, narra-os evocando-os com essa convicção de onisciência por meio da mente das personagens, da visão "com" elas, porém, na falsa terceira pessoa.

Para concluir, resta apresentar resumidamente os efeitos barrocos que o autor alcançou com a manipulação do foco narrativo:

- a. A complicação, a confusão e ambigüidade típicas das composições barrocas aparecem sugeridas no expediente de fazer as personagens pensarem em primeira pessoa, mas narrarem em 3a. (a falsa 3a. pessoa).
- b. Outro expediente que propicia a criação da ambigüidade tão comum na literatura barroca é aquele por que Autran Dourado instaura no leitor, em certos momentos, a incerteza sobre quem estaria narrando (Vcg,, Januário ou Isidoro? Durante a narração dos festejos dos rituais da "morte em efígie"; Malvina ou Inácia? no 1º sub-bloco da 2ao jornada.
- c. Empregando a múltipla onisciência seletiva que faz a história fluir através de muitas mentes, uma de cada vez, Januário, Malvina e Gaspar - concorre-se para a abertura da estrutura narrat^va como abertas são as formas barrocas.
- d. As várias personagens narrando a mesma história e a diversidade de focos narrativos que elas empregam são dois mecanismos de que se utiliza o autor para favorecer a ilusão de perspectivismo do barroco,,
- e. A mistura lúdica que as personagens fazem das visões narrativas relembram o emaranhado e o entrelaçamento das formas barrocas.
- f. A troca de narradores (uni para cada jornada e a utilização de diferentes pontos de vista redun - dam num maior dinamismo favorável ã expressão do movimento peculiar às criações barrocas.
- g. A subordinação dos diferentes focos narrativos a um único (o da visão "com" ou onisciência sele - tiva) dá ã narrativa unidade e funciona como su - gestão da unidade ou integração do barroco que funde elementos díspares e contraditórios num único motivo nuclear.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- (1) GUSDORF, Georges. Mito e metafísica. Paris, Flammarion, 1953.
- (2) CASSIRER, Ernest. Linguagem e mito. São Paulo, Editora Perspectiva, 1972, p. 18.
- (3) ELIADE, Mircea. Mito e realidade. São Paulo, Editora Perspectiva, 1972.
- (4) DOURADO, Autran. Poética de romance - matéria de carpintaria. DIFEL, Rio de Janeiro, 1976, p. 154.
- C5] Idem, *ib.*, p. 154.
- C6] ELIOT, S.T. Tradition and individual talent in select prose. Penguin, London, 1953, p. 23.
- (7) ARISTOTELES. Arte retórica e arte poética. Tradução de Antonio Pinto de Carvalho. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1959 (Clássicos Gamier), p. 294.
- (8) Idem, *ib.*, p. 295.
- (9) DOURADO, Autran. Poética de romance - matéria de carpintaria. Op. cit., pp. 144-145.
- (10) WÖLFELIN, Henrique. Conceptos fundamentales de la historia del arte. Op. cit., pp. 36-37.
- CHI CIVITA, Roberto. Dicionário de mitologia greco-latina. Op. cit., p. 132.
- C12) Medéia, a feiticeira, filha de Eetes, casa-se com Jasão. Repudiada por este, mata os filhos e foge para Atenas. (CIVITA, Roberto. Op. cit., p. 117),
- C13) Antígona, filha de Edipo e Jocasta, ou segundo uma versão mais antiga, de Edipo e Eurigânia. Acompanhou seu pai quando este, tomando conhecimento do incesto que cometera com Jocasta, vazou os próprios olhos e partiu de Tebas para o exílio. (CIVITA, Roberto. Op. cit., p. 11).
- (14) LEPECICI, Lúcia Maria. Autran Dourado, São Paulo, Edições Quiron, 1976, p. 240,
- (15) DOURADO, Autran, Op. cit., p. 139.
- C16) LEPECKI, Lúcia Maria. Op. cit., p. 249.
- (17) I-IAUSER, Arnold. Maneirismo. São Paulo, Editora Perspectiva, 1965, p. 107.

- (18) CIVITA, Roberto. Op. cit., p. 88.
- (19) Idem, ib., p. 151.
- (20) VERNANT, Jean Pierre e NAQUET, Pierre Vidal, Mito e tragédia na grécia antiga. Trad. Anna Lia Prado, Maria da Conceição M. Cavalcante e Filomena Garcia. São Paulo, Duas Cidades, 1977, p. 28.
- (21) LEPECKI, Lúcia Maria. Op. cit., p. 240.
- (22) ARISTÓTELES. Op. cit., p. 269.
- (23) Idem, ib., p. 270.
- (24) Idem, ib., p. 271.
- (25) DOURADO, Autran. Op. cit., p. 151.
- (26) LEPECKI, Lúcia Maria. Op. cit., p. 238.
- (27) DOURADO, Autran. Poética de romance - matéria de carpintaria. DIFEL, Rio de Janeiro, 1976, p. 143.
- (28) Idem, ib., p. 140.
- (29) Idem, ib., p. 147.
- (30) Vinsauf Galfrid. Apud AVILA, Afonso. O lúdico e as projeções do mundo barroco. São Paulo, Editora Perspectiva, 1971, p. 52.
- (31) DOURADO, Autran. Op. cit., pp. 143-144.
- (32) DOURADO, Autran. Uma poética de romance, 1ª edição. São Paulo, Editora Perspectiva S.A., 1973, p. 43.
- (33) Idem, ib., pp. 57-64.
- (34) Idem, ib., p. 38.
- (35) Idem, ib., pp. 38-39.
- (36) Idem, ib., p. 42.
- (37) Idem, ib., p. 39.
- (38) WDLFLIN, Henrique. Conceitos fundamentais da história da arte. 3ª ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1952, pp. 21-22.
- (39) HUXLEY, Aldoux. Contraponto. Trad. de Srico Veríssimo e Leonel! Vallandro. São Paulo, Abril Cultural, 1973, p. 302.
- (40) SINZIG, Frei Pedro. Dicionário musical. Livraria Kosmos Editora, 1947, p. 175.
- (41) TELES, Gilberto M. A retórica do silêncio. In: CHAVES, F.L. et alli. O Contador de História, 40 anos de vida Literária de Êrico Veríssimo. Porto Alegre, Editora Globo, 1972, p. 116, 143; Cf. p. 124 e 141.
- (42) CANDIDO, Antônio. 'Erico Veríssimo de Trinta e Setenta. In:

- CHAVES, F.L. et alli. O contador de histórias. Op. cit., p. 40.
- (43) AGUIAR E SILVA, Vitor. Teoria da literatura. Coimbra, Livraria Almedina, 1969, p. 377.
- (44) TZVETAN, Todorov. Estruturalismo e poética. São Paulo, Editora Cultrix, 1970, p. 30.
- (45) O leitor interessado no assunto poderá encontrar ricas elucidacões na obra de Henri Bergson, A evolução criadora. Trad. de Adolfo Casais Monteiro. Estudo Introdutivo de Jean Guitton. Editora Delta, Rio de Janeiro, 1974.
- (46) MOISÉS, Massaud. A criação literária. 3a. edição, São Paulo, Edições Melhoramentos, 1969, p. 178.
- (47) POUILLONS, Jean. O tempo no romance. São Paulo, Editora Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1974, p. 119.
- (48) DOURADO, Autran. Poética de romance - matéria de carpintaria. DIFEL, Rio de Janeiro, 1976, p. 153.
- (49) MENDILOW, Adam Abraham. O tempo e o romance. Trad, de Flávio Wolf, Editora Globo, Porto Alegre, 1972, p. 128.
- (50) EHRENZWEIG, Anton. A ordem-oculta da arte. Um Estudo Sobre a Psicologia da Imaginação Artística, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1969, p. 35.
- (51) BARTHES, -Roland, Introdução a análise estrutural da narrativa. In: Análise Estrutural da Narrativa. Petropólis, Editora Vozes, 1971, p. 27.
- (52) TZVETAN, Todorov. Estruturalismo e poética. 2a. edição, São Paulo, Editora Cultrix, 1971, p. 40.
- C53) DANZIGER; Marlies K. ^ JOHNSON, W. Stacy. Introdução ao estudo crítico da literatura. São Paulo, Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1974, p. 41.
- C541\_ A expressão foi colhida de Norman Friedman em; Point of view in fiction - The Development of the Novel. New York, The Free Press, 1967, p. 121.
- (551) POUILLON, Jean. O tempo no romance. São Paulo, Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1974, p. 52.
- C561 Idem, ib., p. 54,
- C571 Idem, ib., p. 55,
- (581) FRIEDMAN, Norman. Op. cit.
- (591) RAMOS, Graciliano, Insonia, 5a, edição, São Paulo, Livraria



Editora Martins, 19 61.

- (60) LINS, Osman. O visitante. 2a. edição, São Paulo, Livraria Martins Editora, 19 70.
- (61) FRIEDMAN, Norman. Op. cit., p, 131.
- (62) Idem, ib., p. 121.
- (63) DOURADO, Autran. Uma poética de romance. 1a. edição, São Paulo Editora Perspectiva S.A., 1973, p. 26.
- (64) AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. Teoria da literatura. Coimbra, Livraria Almedina, 1969, p. 300.

#### 4. DIMENSÃO BARROCA DAS PERSONAGENS

A análise a seguir pretende mostrar que o autor com põe a morfologia de suas personagens, fazendo uso de formatividades da arte e da literatura barrocas. Evidenciar-se-ão também os proce^ sos utilizados para as sugestibilidades de efeitos barroquizantes tais como a alternância de situações, a simbiose e a reiteração de personagens.

A análise focalizará de preferência as personagens Malvina e Gaspar no que elas apresentam de particular e naquilo em que se identificam como personagens barrocas.

Objetiva-se salientar também que algumas caracteris^ ticas barrocas dessas duas personagens não lhes são exclusivas, pois assinalam, igualmente, outras personagens.

##### 4.1. Caracterização barroca de Malvina e Gaspar

Intencionando dimensionar barrocamente a personagem Malvina, o autor põe em relevo aspectos das artes, da literatura e da mundividência barrocas. Primeiro deslindar-se-á a figura física de Malvina e posteriormente, constituindo o cerne deste tópico, os aspectos da mundividência e das personagens barrocas que ela expri^ me .

4.1.1. Se por um lado, curvas, sinuosidades ras, franzidos, jogo de claro-escuro são aspectos, formais, e cromáticos caracterizadores das figuras das artes visuais barrocas (escultura e pintura), por outro, "cabelos de ouro, voz plácida e doce, colo de alabastro, face de neve (...), rosto redondo, olhos rasgados (...), mãos alvas, brancas, etc", compõem,

segundo Nely Novaes Coelho<sup>(1)</sup> o retrato da mulher na literatura barroca.

Recorrendo a essas formatividades e características da arte e literatura barrocas, Autran Dourado procura, através de Januário (Ia. jornada - páginas 41 e 42), traçar o retrato físico de Malvina, abaixo resumido nos seus aspectos essenciais:

- "...redonda era a sua cara"
- "...cabelos ruivos e encaracolados"
- "...o chapéu preto bem no alto da cabeça"
- "...sobrancelhas rubras"
- "...os olhos grandes, rasgados"
- "...aquele nariz fino"
- "...a boca pequena, mas carnuda"
- "...os dentes certinhos e brancos e brilhantes"
- "...a linha arredondada do queixo"
- "...voz de cristal e prata"
- "...a brancura do pescoço"
- "...ombros redondos"
- "...os peitos nevosos e duros" (...) subiam e desciam"
- "...a pele de 'uma macieza e cheiro"
- "...a casquinha de veludo azul"
- "...toda ela, -harmonia de curvas e cheiros"

Esses traços aparecem, aí, dispersos, fragmentados tal como vão surgindo na mente de Januário, que pelo flashback os rememora. Sob o fluxo de consciência superpõe as duas imagens de Malvina - aquela de quando a viu pela primeira vez - e a outra, depois de seu convívio com ela. Funde, num simultaneísmo barroco, as duas numa s5.

Essa técnica de composição fragmentária se coaduna aos moldes de elaboração estética barroca - "não revelar uma coisa inteiramente" <sup>T21</sup>, Surge, então, um retrato "in fieri", compondo-se aos poucos no fluxo de consciência que se opera em Januário.

Predominam nesses caracteres físicos os elementos visuais expressando forma e a cor.

O "visual formal" aparece expresso por adjetivos e substantivos precisos: cabelos "encaracolados" (p. 23), olhos "rasgados e redondos" (p. 41) rosto "arredondado" (p. 162) , seios "trêmulos" (p. 162), respiração "sinuosa" (p. 119), curva "suave dos ombros" (p. 162) , a "curva" harmoniosa (das sobrancelhas), toda ela harmonia de "curvas" (p. 41).

Os termos encaracolados, redondos, trêmulos, sinuosa, curva - com os quais são expressos aspectos anatômicos de Malvina, permitem visualizar nela uma verdadeira imagem barroca.

O "visual cromático" também se destaca, dando mais insistência sobre o elemento "branco", cuja imagem se reitera, várias vezes em forma sinonímica: peitos "nevosos" (p. 52), banhar os olhos na sua "alvura", na sua "névoa", ombros (...) da mesma "brancura", dentes certinhos e "brancos", de "pérola", etc.

Além do elemento cromático "branco", sobressaem o vermelho (cabelos de "fogo"), o ruivo (cabelos "ruivos"), o rubro (sobrancelhas "rubras"), o roseo (língua "rôsea"), o preto (o chapéu "preto"), e o azul (casaquinha de veludo "azul").

Pela fusão de formas e cores, Autran Dourado consegue criar o "pictórico", uma das categorias formais do barroco (segundo Wölfflin), o qual consiste em fundir as formas torcidas e retorcidas, os franzidos e as nervuras, os giros e sinuosidades, com a variação cromática de que resulta o claro-escuro.

O visual constitui, assim, o elemento fundamental da composição do retrato físico de Malvina e mesmo das demais personagens. Mas, fundindo-se a ele estão outros elementos sensoriais - o tátil, o olfativo: "Peitos nevosos e duros" e "pele de uma macieza e cheiro" expressam a imagem tátil pelo adjetivo "duros" e pelo substantivo "macieza"; o "cheiro de seus cabelos ruivos" e o "quentume cheiroso da respiração apressada", e "são respectivamente, imagens olfativa e auditiva",

O excesso de pormenores na composição do retrato fisionômico de Malvina é intencional e se ajusta aos cânones da criação artística barroca que procura dar grande ênfase a minúcias,

a detalhes e a pormenores.

Alguns traços relevantes do retrato físico de Malvd^ na pintados por Januário Cp- 41, 42) reiteram-se quando descritos por Gaspar (p\* 162) .

O cotejo das duas descrições revela reiterações de elementos fisionômicos e anatômicos, de imagens sensoriais e mesmo de admiração e espanto.

Pelo confronto entre os aspectos marcantes da fisiologia e anatomia salientam-se estas reiterações em que o sensorial visual (forma e cor) ganham maior importância:

Januário o descrevendo

Gaspar descrevendo

"... redonda era a sua cara" Cp. 41) "... o rosto arredondado"

"... cabelos ruivos encaracolados" "... cabelos ruivos, luminos, físcantes".

"os olhos grandes rasgados"

"os grandes e rasgados olhos azuis".

"... as asas (do nariz) se abrindo e fechando"

"... as asas do nariz muito bem feitinhas".

"... boca pequena, mas carnuda"

"... sua boca carnuda e saliente"

"... ombros redondos"

"a curva suave dos ombros"

"... os peitos nevosos e durosC».) "seios que boiavam trêmulos", subiam e desciam".

Pode-se estabelecer também o cotejo entre as imagens sensoriais olfativas e auditivas que aparecem assim reiteradas:

Januário o descrevendo

Gaspar descrevendo

"... Pele de uma macieza e cheiro"

"... O seu cheiro entre carne calma e benjoin oua aquila"

"... o cheiro de seus cabelos ruivos"

"... a sua fala bem modulada

"... a voz de cristal e prata"

de um timbre brilhante",

"... um grito alto e cristalino"

Reiteram-se ainda as admirações e o espanto de Januário e Gaspar face a beleza extraordinária da mulher que contemplan. Segundo Januário "nunca tinha visto uma mulher assim, mesmo sonhado. Jamais cuidou que existisse" (p. 42). Gaspar também "não se lembrava de ter visto antes mulher, tão bela e pura assim" (p. 162).

Dentro da arquitetura do livro que adota uma estrutura reiterativa - as reiteraões aqui consideradas seguem num plano menor o modelo geral - a reiteração dos blocos narrativos. E, segundo Autran Dourado, "o micro obedecente ao mesmo modelo do macro, um sendo conseqüência do outro. O intrincado tecido" (3)

Conclui-se que o autor, para dar ao retrato físico de Malvina dimensão barroca, valeu-se de recursos sensoriais (formas e cores típicas da arte barroca) e que para descrição dessa personagem empregou a técnica do "retrato" apresentado, inicialmente, por Januário em forma fragmentária (entrecortado pelos seus fluxos de consciência), e depois, reiterado por Gaspar.

4.1.2. Continuando seus objetivos de dar à

dimensão barroca, o autor põe também em relevo peculiaridades da mundividência barroca e recorre ainda a um conjunto de características similares às das personagens da literatura seiscentista.

Malvina é uma personagem que por suas qualidades e ações põe em evidência aspectos da literatura barroca, entre eles o "naturalismo e o instintivo" (4) admitidos por Pfandl, Saiz de Robles, Hauser, Lêbeque e Lourival Gomes Machado.

Entende-se por naturalismo na literatura barroca a "exacerbação das paixões e sentimentos, a intensidade da vida amorosa, do ciúme, do desejo sexual (levado ao assassinato, à violação, ao incesto), os excessos de desespero, o orgulho desmesurado, o gosto das emoções fortes, do espetáculo aterrador, da morte, do macabro, das alucinações, do fantástico" (5). Para Pfandl o naturalismo se expressa também por "um ávido impulso vital (...) cínico espí

rito de burla, crimalismo, etc" (6).

Malvina encarna muito bem esse naturalismo por seu espírito de burla: vende sua juventude ao velho Diogo em troca de riqueza e poderes econômicos e utiliza Januário como um inocente útil para concretizar seus objetivos; dominada pelas paixões desenfreadas, representa o tipo erótico: devota-se à vida amorosa conquistando um homem após o outro, sem amar nenhum deles. Para ela o mais importante não é amar, mas ser amada, daí que o seu desejo sexual a conduz à violação (traí o marido), ao incesto (Clouca paixão pelo enteado) e, por fim, à destruição (assassinato de Diogo, - morte inevitável de Januário e Gaspar, e seu próprio suicídio "eminente - mente agressivo" diz Autran Dourado <sup>(17)</sup> ^ \

Por tudo isso o texto a caracteriza "quase máscula" Cp. 1031, "ser monstruoso e andrógino" (p. 117), "híbrida, monstro. Como anjos danados, monstruosa. Com certeza por isso ela não-emprenhava, não tinha filhos" (p\* 214). Como não bastassem essas indicações, o narrador se faz taxativo quando aplica à protagonista o adjetivo "diabólica" Cp- 146), e a expressão "filha da luz" (p. 65) í - alusão evidente a Lúcifer, o anjo do Mal.

\ A mundividência-barroca se manifesta em Malvina ainda por um somatório de outros aspectos que expressam seu desencanto ascético; vive no fausto, no luxo, na riqueza, no amor clandestino sentido compaixão desgovernada, no "desejo de glória e fruição total" Cp. 85), num mundo de valores renascentistas e de "carpe diem" horaciano,

Malvina - com sua despreocupação com o caráter, em contraste com o sentimento de grandiosidade e esplendor, de magnificência e pompa expressos no cuidado esbanjado com circunstâncias acidentais: os costumes, as jóias, o luxo - demonstra o apego completo ao mundo, traduz admiravelmente o ideal de pompa do barroco.

Aguiar e Silva, discorrendo sobre as personagens da literatura barroca, ressalta:

"A máscara e o disfarce representam elementos importantes da arte da sensibilidade barrocas: personagens e situações polimorfas que iludem qualquer .ten

tativa de definição-jogo de conflito do ser e do parecer" C8).

Malvina age sempre sob a máscara e o disfarce num jogo de ser e parecer que a todos; ilude. Por detrás de um embaçado véu ela esconde o seu verdadeiro ser, instaurando nas demais personagens a dúvida e mesmo o enigma. Nunca se mostra como é, apenas aparenta. Sua "calma e preguiçosa lentidão era apenas aparente, leve camada de verniz" (P» 76). Aos olhos de Gaspar "suas feições são puras e suaves" Cp\* 163), mas não passa, na verdade, de "diabólica" (p. 146). Também na perspectiva de Diogo, ela "era tão pura . (...) quanto o filho" (p. 107).

No seu relacionamento amoroso com Diogo conforta-se ambigualmente: "ora arteira quando ele estava desanimado e cabisbaixo, ora arisca que nem juriti que viu gente, quando ele se assanhava demais" (p. 84).

A paixão nutrida por Gaspar é durante muito tempo comunicada através de "uma linguagem cheia de combinações semaforicas, destinada a favorecer a uma deliberada ambigüidade" (p. 165). "Nem de longe podia deixar que ele desconfiasse e viesse a saber" Cp. 1051,

A imprevisibilidade de comportamento e de atitudes é, segundo Ciaranescu, uma das características das personagens barrocas: "em presença dessas personagens nem sempre é fácil adivinhar as suas reações, pois que, em cada circunstância obedecem simultaneamente a dois impulsos contrários"<sup>(9)</sup>. Daí que, conforme saliente A. Hauser "de qualquer ângulo que se olhe a personagem barroca, ela preserva seu caráter enigmático, sua natureza ilógica e incalculável" Cp, 901.

Comportamento e atitudes imprevisíveis assinalam as ações de Malvina e se expressam nas mudanças aparentes de seu modo de ser, especialmente depois de conhecer Gaspar. "Daquele dia em diante tudo na vida de Malvina foi num crescendo. As mudanças que nela começaram a se processar escapavam ao seu domínio - p. 101 (.^.)" "Uma mulher tinha nascido naquela hora, pensou ela que era outra" - p, 104 C»«\*} "Tornou-se a artificie da harmonia e felicidade do



lar" (p. 111). Sofrendo por "mãe incestuosamente o enteado, "ela-se castigava dizendo que tudo o que acontecia com Gaspar era culpa sua, pagava penas antigas" (p. 105). Pedia, por isso, perdão aos céus pelo que de mal fez a todos de sua família. Contudo, essa mudança era passageira - porque "mesmo na dor e no arrependimento, se pensava onipotente, tudo podia dominar e reger. Sempre a mesma Malvina, nada mudou" (p. 105).

Imprevisível é a sua transformação quando se conscientiza de que era vítima de um destino implacável - repentinamente transmuda-se num outro ser, surpreendendo e mudando a própria Inácia e o próprio leitor:

"Os olhos da preta foram se arregalando, castanhos se vibraram espantados. Malvina não estava tão agitada quanto antes, era mesmo serena e leve, fria, pausada. Mas terrível, e Inácia no espanto boquiaberto, estranhava a figura de Sra. Malvina C...) os olhos eram duros e gelados., Se tinham brilho, era o brilho sereno e profundo, o brilho seco que afasta, íntimo, repete, afugenta. Não era mais a mulher alquebrada e vencida a quem ela aconselhou o choro como salvação. Longe estava a sua comparsa, a senhora que de cima de sua casta para com ela compactuar e pecar. Era agora uma senhora dona altiva que enterra no fundo do peito, numa cova dificultosa de descobrir ou adivinhar, toda fraqueza, toda dor C...). A preta não tinha mais força diante da grandeza, da estátua de ouro e pedraria Cp.. 108).

, Inácia um exemplo pode servir de ilustração da invisibilidade de Malvina. Cita-se aquela passagem em que Gaspar pela primeira vez mirou os olhos da Madrasta. As mutações cromáticas por que passaram os olhos dela naquele instante traindo-lhes os sentimentos que tentava disfarçar, deixaram Gaspar confuso pelo jogo de ser e parecer manifesto simultaneamente naquela fisionomia.

"... Bô fazia mergulhar naqueles olhos azuis C...) os olhos mansos, nenhum perigo C...) viu que ela era desprotegida C...1 De repente aqueles olhos cresceram em brilho e fogo: ela não era mais uma mulher fraca e desprotegida. De mansos e parados, os olhos transformavam e escureciam, tamanha a sua força. Ameaçado, novamente em perigo" Cp. 159).

As contradições tão comuns às personagens barrocas

são igualmente notórias em Malvina. Nela o querer e o sentir são plenos de ambigüidades: "Ela mesma-sabia que a sua paixão era pecaminosa (...). Condenava-se severamente o incesto e se punia. Que Nossa Senhora da Conceição a protegesse e antecipadamente a perdoasse" (p. 104). Aos sentimentos de isenção de culpa contrapõe-se a consciência de culpa; "Ela que jamais tinha se sentido culpada (...). E pedia perdão" (p. 104).

Contradição maior está em destruir o que parece amar. Responsabilizando Gaspar pelo assassinato de Diogo, consequentemente o condena à morte inevitável.

Por suas contradições e mudanças nos modos de ser e agir, por sua natureza ilógica, incalculável e imprevisíveis, Malvina é, psicologicamente, uma personagem incoerente, correspondendo satisfatoriamente à incoerência tão peculiar às personagens da literatura barroca. Conforme frisou A. Hauser, "o retrato psicologicamente convincente de uma personagem barroca não deriva da coerência lógica de sua atitude, mas de seu oposto-, sua incoerência - quanto mais incoerente o comportamento, mais natural e plausível o impacto" (11).

Os conflitos interiores, na alma do homem abundam na literatura barroca. Na opinião de Alejandro Ciaranescu, a descoberta desses conflitos foi uma inovação essencial para a literatura dos Seiscentos (11). Isso não significa, diz ele, que na literatura pré-barroca as personagens não experimentaram contradições de sentimentos e anseios. Contudo, essas contradições são consideradas como uma "sucessão", como uma alternância, e não como uma "simultaneidade" como sói acontecer às de literatura barroca.

Malvina é uma personagem de natureza conflituosa. Impossibilitada de concretizar nas esferas corpóreas seu amor por Gaspar vive num mundo de angústias, desespero, frustrações e ensandecimento que acabam levando-a a destruição de Diogo, Januário, Gaspar e de si própria.

Há nela também a afeição pela consciência de fatalidade; "Que fiz, meu Deus, para que tudo isso acontecesse? Que fez ou fizeram por ela? Antes dela? (...) Para ela, tudo era um destino há muito traçado, do qual não podia fugir. O que julgou uma bênção

e uma dádiva era o castigo por que esperava a sua danação" (186).

"Corno Januário foi a mão que lhe serviu, ela também servia de mão para alguém" (p. 187).

A dúvida (verdadeiro claro-escuro barroco) constituiu-se num dos motivos de seus conflitos. Permanece longo tempo na incerteza de "Caspar çama: "Se Gaspar tinha por ela algum sentimento, era o afeto que deve existir entre um filho e a mulher de seu pai" (p. 111). Perante a recusa insistente dele, chega mesmo a duvidar de sua virilidade: "Você não é homem" (p. 172), diz-lhe, quando beijando-o, apalpando-o, sente-o frio.

Outro constituinte dos conflitos de Malvina são os sinais que repicam a agonia, uma agonia que lhe parece eterna:

"E a quarta, a quinta. Aquelas pancadas não acabam mais. Como um tempo tão curto podia durar uma eternidade " C. p . 1 7 4 ) .

Frustração amorosa, consciência de fatalidade, dúvidas e presença obsessiva da agonia definem, pois, os conflitos interiores de Malvina.

Face ao que se considerou, pode-se concluir que Aurtan Dourado compôs o retrato de Malvina, explorando caracteres da arte e da literatura barrocas. Das artes plásticas barrocas serviu-se de atributos morfológicos e cromáticos, especialmente para o esboço do retrato físico; da literatura barroca pôs em evidência caracteres definidores de suas personagens: o naturalismo e o instintivo, o desencanto ascético, a máscara e o disfarce, a imprevisibilidade de comportamento e atitude, contradições-, incoerências e conflitos, Com esses atributos conseguiu "pincelar o retrato de Malvina, identificando-a perfeitamente como personagem barroca.

4.1.3. Pode-se conhecer alguns traços do retrato físico de Gaspar pelo cotejo contrastante entre ele e Malvina.

MALVINA

"... os seus cabelos ruivos (161).

"... os grandes e rasgados olhos azuis" (162).

"... olhos que deitavam chispas" C23, 68, 91, 53)

"... os seus vestidos vapôrosos" (146); "... sedas e tafetãs negros e farfalhantes" C147).

"... toda ela era harmonia de curvas e cheiros" (41)

GASPAR

"... cabelos pretos, lustrosos (93).

"... olhos pretos e sombrios" (109)

"... os olhos eram tristes e suaves" (110).

"... não usava as roupas da moda. A casaca e o gibão de corte severo, nada de debruns, bordados ou rendas" (99).

"tudo nele era puro, sonoro, poético, sonhador, pastoril" (109)

Apesar de Segismundo Spina e M.A. Santilli (12) admitirem que a beleza barroca é loira e de olhos azuis, Autran Doura do apresenta Gaspar de cabelos e olhos pretos, em contraste com a beleza renascentista de Malvina.

Não deixa de ser notório que ao longo da narrativa que a descrição dos aspectos físicos de Malvina impressionam mais os sentidos, despertando a excitação sensual: "a pessoa que entrou na sala era tão real e diabolicamente maravilhosa (...), tão queimosa e irradiantemente presente^como aquela outra que varias vezes nele ele percebeu Csinuosa e coleante, sibilina)" (146). Por sua vez Gaspar é descrito impressionando mais o espírito ("... lindeza do céu" Cp. 136).

Máscara e disfarce, imprevisibilidade, incoerências, contradições e conflitos são componentes estruturadores de Malvina ■que se reiteram na composição do retrato psicológico de Gaspar.

A exemplo de Malvina o protagonista Gaspar não ousa

revelar os sentimentos que nutre pela Madrasta. Age sempre embaçado sob um véu de disfarce para que ela não saiba e que se passa por detrás da máscara - os nervos vibram, os afetos estão vivos, querem se revelar, mas são abafados, escondidos. "Amava-a sorrateiro e escondido, numa escala imperceptível e ascendente, há muito tempo" (p. 165) , mas "em momento algum ela podia perceber que a amava e que sabia" Cp- 168) .

A mesma contensão e retenção da palavra que caracteriza Malvina no seu relacionamento amoroso com Gaspar, igualmente o caracteriza, gerando-lhe conflitos. Para ele o disfarce "era uma luta sobre-humana contra o sangue e contra as trevas, contra ela e contra si mesmo também. Suplício continuar fingindo uma inocência, um convívio puro e descuidado, uma paz e uma alegria ingênua que há muito deixara de ter" (p. 167) . E uma personagem que no dizer de Ciaranescu "luta entre o sim e o não, segue um caminho que não deseja seguir" (13)

A imprevisibilidade de comportamento e atitudes que assinalou Malvina também se manifesta em Gaspar. Numa escala ascendente experimenta as mais imprevisíveis reações depois que conhece Malvina: "Ele, sempre antes tão reservado e silencioso, era quem mais falava" ,Cp. 160). Ele que antes tinha aversão às mulheres e as considerava "demoníacas" Cp. 134)., sentia agora "que alguém podia ser terno e puro com ele" Cp."`136). Antes "vivía sozinho, na caça ou trancado no quarto" Cp\* 69). "O coração agora alegre e feliz (...) não tinha mais nenhum receio de ir para a sala quando ouvia os primeiros acordes do cravo" Cp\* 160). "Tanto tempo nas sombras e no reino dos mortos, Gaspar renascia para a vida, para a luz" (p.160).

A decisão de Gaspar em assumir o lugar do pai depois da morte deste e sua conseqüente mudança em outro homem ("Outro homem seria (...), outro homem nasceu" (p. 171), .é surpreendente por se tratar de uma atitude incoerente, contraditória - isto é, aceita uma situação que antes repudiava ou que repudia - rende-se à inconseqüência.

Alicerçado nessas incoerências, compreende-se a afirmativa de Arnold Hauser: "de qualquer ângulo que se olhe a per-

sonagem barroca, ela preserva seu caráter enigmático, sua figura se apresenta repleta de paradoxo" <sup>fl4")</sup> ^ .

Além dessas contradições manifestas em Gaspar pelas transições de um estado para outro (instabilidade e mutabilidade do barroco), outras se fazem ressaltar e são também responsáveis pelo seu equilíbrio instável: é jovem, mas de temperamento fechado e envelhecido, daí viver "solitário", "arredio" (pp. 66, 67, 68, 69,70), daí a sua misantropia (p. 136); na expressão facial opõe os sinais emitidos pelos olhos aos que emite o resto da face; a finura do traço e da educação formalizada contrapõe a despreocupação com os trajes e com o físico; "um refinamento nos gestos, não procurado nem rebuscado e as mãos crestadas do sol do sertão" (p. 99). "Tinha uns olhos selvagens que brigavam com o resto de seu feitio delicado, medido, pausado, fino (p. 101); ao machismo entendido como coragem física demonstrada nas suas andanças pelos matos, opõe o horror da mulher - sinal, para os agentes circunstantes, de negação total ou parcial da virilidade; uma Malvina e ao mesmo tempo esconde esse amor agindo com frieza, mas, mesmo assim, comete o incesto de que sempre fugiu (a mãe, a irmã - todas puras). A figura de Edipo torna-se evidente, quando em sonho, identifica-se com o assassino do pai:

"Carecia gritar, acordar. No entanto temia soltar o grito, o braço que saiu do corpo do homem (a mão não era mais preta, tão sua conhecida) era o seu próprio braço" Cp.' 1401.

Rigorismo moral, consciência de pecado e complexo de culpa justificam a adesão de Gaspar à culpa pela morte do pai e pelo amor incestuoso, e a imposição de tão absurdo castigo:

"Os dias eram de martírio, sofrimento em surdina, velada flagelação; como penitência de culpa, se impunha tudo agüentar. Não se afastaria de (Malvina, da casa do pai. Era ali mesmo que tudo tinha de passar" Cp, 167).

Essa resistência estóica de Gaspar contra Malvina e a poesia melancólica de seu desespero são marcadamente barrocas.

Plasmado por tais contradições, Gaspar experimenta

assim, uma gama de conflitos em simultaneidade. Também ele tem certeza de que é vítima da fatalidade e acaba por aceitá-la: "Eu aceitei a minha morte, a minha culpa, não fujo mais" (p. 203). Também ele é assaltado por dúvidas: "nunca consegui entender o assassinato do pai" (p. 190), não admitia a possibilidade de Malvina estar envolvida no assassinato de Diogo - "não era possível" (p. 194). Vive a incerteza sobre o adultério de Malvina com Januário - "com o Capitão-general ainda podia ser, com aquele mestiço filho das ervas era que não" (p. 194).

Angustia-se também com a dúvida que o pai e a sociedade demonstram sobre sua virilidade: "a desconfiança do pai, tanto lhe doía. Queria o filho forte, um sanhudo. Feito ele, que nem, mais atrás, Valentim Amaro Galvão. Não conseguiu o pai. Ele próprio se sentia delicado. Fazia uma força sobre humana para se vencer., Por isso se entregou às caçadas, aos matos" Cp- 136).

Deglada-se ainda por não ter certeza da razão de sua fuga: "Sempre fugindo, fugindo não apenas do pai e da madrasta, mas de alguma coisa além, ele não sabia precisar o que era. Tão ansioso e agoniado vivia" Cp\* 90).

A obsessão pelo culto dos mortos é para Gaspar o motivo desencadeador de todos os seus conflitos. Seus modos de ser e de agir são determinados pela obsessiva lembrança da mãe e irmã mortas.

A morte da mãe, cena a que não assistiu, torna-se o motivo propulsor de suas opções: "O abandono dos estudos, o voto de castidade (pp. 60, 137), a fuga para os matos "caçando e reinando" Cp. 89).

Para Gaspar, sua mãe é a mulher insubstituível e única.

"Tão pura e piedosamente bela, de uma beleza que acalmava o coração. Depois dela, nenhuma outra mais. Todas perigosas, demoníacas. Depois da morte de minha mãe não há mais mulher que eu possa amar" (p. 134),

A mãe C® mesmo a irmã) tornam-se, assim, o padrão

porque ele julga as outras mulheres. Assim, Ana Pires (sua noiva)-encarna o bem porque se identifica com a mãe e a irmã na pureza e simplicidade; "João Diogo significa o mal desde o momento em que atraiçoa a memória da esposa pelo novo casamento; Malvina assume o mesmo significado, pois é cúmplice da traição, opondo-se na beleza, no psiquismo e no gosto do luxo ^, Ana Jacinta" (15).

Dentro desse contexto de obsessão pela morte, a fuga de Gaspar para o sertão pode ser entendida também como uma forma de suicídio. Aliás, quanto a isso o texto parece ser bastante claro:

"Foi a maneira absurda e vagarosa que escolhi de morrer - porque tinha certeza de que meu corpo fraco não suportaria aquela vida C...).

Não podia viver fugindo, metido no mato, toda a vida, já que não morria. Se queria se matar, tinha de escolher um meio mais ligeiro e eficaz que aquele"

■ "O poderoso desejo da morte com que sempre conviveu C...) era uma porta aberta por ali poderia escapar"

(p. 191)

O complexo narcisista é um outro aspecto dos dramas interiores de Gaspar. A morte da mãe em muito concorreu para isso, despertando-lhe o narcisismo já incipiente na infância conforme testemunham as diversas referências da própria personagem sobre a admiração de todos por sua beleza (v.g. P\* 136).

À luz da psicanálise freudiana o narcisista é um indivíduo com inclinações associativas. Concentrando todo o seu interesse em si, perde todo o interesse direto nos outros, afasta-se crescentemente deles e termina geralmente ficando não apenas alienado, mas realmente hostil em relação a eles. Só admira a si mesmo e tudo o que deseja dos outros é sua admiração'.

No sentido freudiano da palavra, um caráter narcisista retirou sua libido - seu amor e seu interesse afetivo do exterior ou do mundo objetivo, de pessoas e coisas, e concentrou-a em si mesmo. Ele não é capaz de amar a ninguém a não ser a si mesmo.

A descrição psicanalítica deste processo dialético é que o narcisista se identifica com o objeto do qual retirou o seu



amor e desenvolveu um amor-ódio a próprio, que ostenta todos os sinais da atitude conhecida como ambivalência.

O narcisismo é, assim, uma crise do sentido da realidade, e a perda do objeto de amor envolve a perda da totalidade do mundo exterior.

Gaspar se inscreve num quadro psicanalítico que o aproxima do tipo narcisista. O seu conflito interior, analisado sob a ótica freudiana, reside no fato de ter retirado por completo seu amor e simpatia pelo mundo desde que morreram a mãe e a irmã, objetos amados com os quais se identifica, principalmente nos aspectos físicos e espirituais - "... o coração devia ser puro e casto como a mãe e a irmã" Cp\* 146), "... puxou a mãe nas delicadezas" (p. 89), "... a pele branquinha que ele herdara da mãe" Cp\* 95), etc.

Essa identificação com a mãe e a irmã marca-o profundamente, transforma-se em obsessão e se torna uma "recorrência" constante dentro da obra, especificamente na 3a. jornada (O Destino do Passado).

Espelhando-se nelas naquilo que as sobressai (pureza e beleza) o personagem contempla-se a si próprio e tira comprazimento dessas imagens refletidas. Enamora-se narcisisticamente de si mesmo.

Plenamente identificado com esses objetos e neles concentrando todo o seu interesse, torna-se um alienado com respeito aos outros, afasta-se da cidade, "entrega-se às caçadas e aos matos" (p. 136), e "recusa as mulheres" (p. 136).

Em contraposição, por não aceitar a sua própria natureza (delicada e bela), Gaspar desenvolve um ódio a si próprio:

■ "Assim, desde menino. Lindeza do céu, diziam. Se irritava..." Cp. 136).

"Amaldiçoava a beleza frágil e angelical que era a sua perdição. E pedia que as rugas, os cabelos brancos e a fealdade o deformassem. Para não ser motivo de tentação, para não ser mais tentado" Cp. 141).

Conclui-se que, Gaspar encarnando um tipo narcisista

ta, vive na solidão como Narciso e faz crescer um amor-ódio a si mesmo que põe em relevância uma atitude marcadamente ambígua.

Gaspar é, pois, um personagem tipicamente narcisista e impregnado de sentimentos ambivalentes perfeitamente ajustáveis ao barroco, cuja ambigüidade faz parte de sua estrutura dialética.

O barroco deve ter-se inclinado para o narcisismo em conseqüência da ênfase sobre o eu o qual compensava seu destruído senso de tradição, a sensação de desamparo e abandono decorrentes da crise renascentista.

Arnold Hauser mostra que há na literatura barroca uma grande galeria de personagens narcisistas. Narciso aparece sob a forma de disfarce em personagens célebres como Don Juan, Dom Quixote, Fausto e Hamlet (16); tem surgido, porém, em pessoa na arte e na literatura, sobretudo na obra de Marino <sup>ri7)</sup> Gongoña, em Soledad I, também utiliza o tema. Nas artes visuais, aparece nas obras de Tintoretto (.galeria Colonna, Roma), Cellini (Bargello, Florença) e Caravaggio (Narciso na fonte - Falazzo Barberini, Roma). Na música, o mito de Narciso propiciou inspiração a grandes obras de compositores como Francesco de Cavalli (1602-1676) ^ Domenico Scarlati (1660-1725) Cristoph Gluck (1714-1787) e muitos outros.

Noção de fatalismo, dúvidas, obsessão pela morte, rigorismo moral, consciência de pecado, sentimento de culpa e complexo narcisista, resumem, pois, os conflitos de Gaspar, tornando-o personagem complexa, atraída por extremos e pelos opostos, por sentimentos contraditórios que o aproximam das personagens da literatura barroca.

Tentando uma conclusão, verifica-se que o autor compôs a figura de Gaspar com os mesmos mecanismos empregados para a caracterização barroca de Malvina. Continua explorando a máscara e o disfarce, a imprevisibilidade de comportamento e ações, paradoxos, incoerências e conflitos - verdadeiros dispositivos definidores de personagens barrocas.

Tais dispositivos, contudo, não são exclusivos de

Gaspar e Malvina porque outras personagens também se enquadram em alguns deles. Semelhantemente a Malvina e a Gaspar, Diogo é, também, uma personagem marcada pela imprevisibilidade. Suas mudanças físicas e psíquicas durante o convívio com Malvina são sinais evidentes de uma personagem contraditória, incoerente, chegando mesmo a chocar o filho.

"... chocava o filho, tantas e tão ligeiras as transformações por que o velho passava, das roupas aos gestos mais; cuidados e elegantes, as maneiras rebuscadas" [p.1B5).

Da mesma forma, o estado de conflito é outro dispositivo barroco que não se restringe, apenas a Malvina e a Gaspar. Januário é também marcado pelo fatalismo de que não pode fugir e desesperado interroga: "quem foi que maquinou tudo aquilo? A traça infernal, de que ele seria incapaz de escapar (...). Era miúdo demais diante da traça, contra ele" Cp» 46) .

A dúvida que dentro do romance se relaciona com o encoberto de cada personagem (máscara e disfarce) é uma das faces da situação conflituosa de Januário. Ele "preferia acreditar no demônio" Cp. 211) a admitir a traça que Malvina lhe preparara.

Outra faceta do conflito de Januário esta centrada no forte complexo de cor: "Bugre e bastardo, filho das ervas, as duas chagas de sua alma" Cp. 19) .

Parece-me, contudo, que o maior drama de Januário é o de ser acusado de crime de lesa-majestade. Autran Dourado, localiza os conflitos do romance num contexto de monarquia de direito divino, onde qualquer delito pode ser assimilado a crime contra a autoridade, Todos correm o perigo de ser acusados por crime de atuação política, crime de lesa-majestade. Eis porque, dentro deste contexto, o crime de Januário ganha foros de conspiração, motim, levante contra El-Rei. Conforme lhe advertia o carcereiro, "o seu crime foi outro, não o que ele tinha cometido" p. 47 C...). "Um motim, foi o que disse o carcereiro. Ele teria que dizer o nome do cabeça, de todos que se achavam envolvidos na conspiração contra El-Rei" Cp. 481.

No contexto geral do romance todos vivem esse terror gerado pelo absolutismo real. Diogo, consciente de que "os tempos eram perigosos" (p. 71), teme que "as idéias estúrdias do filho - p. 71 (descrença na Fé, na religião, críticas ao sistema político) viessem a incriminá-lo como um inconfidente, como um conspirador:

"Se alguém fosse lhe dizer (ao Capitão General) que Gaspar duvidava da Fé, e assim del-Rei, ele tinha que obrar C...). E então, com toda a sua força e valimento, nada (Diogo) ia poder fazer por ele" (p. 71).

O carcereiro, "se soubesse que (o crime de Januário) era tão grave, não teria aceito" (p. 46) pactuar na sua fuga. Tomás Matias Cardoso, pai de Januário, contribui com a fuga do filho, mas não esconde o temor de ser envolvido em conspiração:

"Podem me envolver, achar que estou metido em traça contra o Capitão-General, contra el-Rei..." (p. 49).

Constata-se, pois, que as personagens de Os sinos da agonia são estruturadas com base na morfologia das personagens barrocas. A exemplo destas elas são, igualmente, complexas, conflitantes, divididas interiormente, imprevisíveis e enigmáticas, tipos "coerentemente incoerentes" conforme a própria terminologia de Afrânio Coutinho.

#### 4.2. Mecanismos de Sugestibilidade Barrocas

A análise em nível das personagens constata que a dimensão barroca de Os sinos da agonia se expressa também por meio de três mecanismos: alternância de situações, simbiose e reiteração de personagens.

#### 4.2.1. Alternância de situações

A forma de expressão barroca de movimento, mutabilidade e instabilidade aparece expressa na relação de alternância de situações processada nas personagens em níveis social e psicológico.

No relacionamento senhor (a) escravo(a) entre Januário e Isidoro e entre Malvina e Inácia, a alternância se processa em três situações: a primeira se dá em termos de superioridade e inferioridade. Januário é o senhor, Isidoro o escravo (pp. 18, 19, 20, 21 e 37); a segunda situação é de nivelamento (Isidoro = Januário, durante a vida marginalizada) (pp. 21, 217, 219, 220); na terceira situação dá-se a inversão da situação inicial: Isidoro ganha a liberdade e Januário entrega-se à tirania dos soldados que o matam (p. 221).

Essas três situações se repetem no relacionamento Senhora/escrava entre Malvina e Inácia. Antes do caso com Januário, Malvina mantém-se na sua posição de senhora. Durante o relacionamento amoroso com Januário processa-se o nivelamento entre as duas:

"As duas agora Juntas pra sempre, nada podia fazer contra Inácia. Nem Inácia contra ela. Juntas, miseravelmente Juntas! Pra sempre." Na mesma canoa, a correnteza" .-Cp. 176),

A terceira situação é uma volta à situação inicial. Malvina reassume a posição de senhora: "Longe estava a sua comparsa, a senhora que descera de sua casta para com ela compactuar e pecar. Era agora a senhora dona altiva" Cp\* 188).

Gaspar, no desenrolar da narrativa, experimenta a alternância em nível psicológico. Antes de conhecer Malvina era solitário, associava-se e avia-se às mulheres. Durante a convivência com ela se transforma num outro homem: "ele parece outro homem disse (Diogo) quando notou as mudanças por que passava o filho" (p. 106). Com o assassinato do pai, afasta-se de Malvina e sente-se culpado pelo amor incestuoso, impondo-se a responsabilidade do crime. Volta em cena a situação antinômica de conflito (2a. jornada e 2º sub-bloco

da 4a. jornada).

Em Malvina as alternâncias se processam em níveis social e psicológico. A primeira situação é de desequilíbrio sócio-econômico: "de família nobre e empobrecida" (p. 70); na segunda, estabelece-se o equilíbrio (ascensão social pelo casamento com Diogo) ; Na terceira situação instaura-se o desequilíbrio (em nível psicológico) quando Gaspar entra em cena e lhe desperta a paixão levando-a a todos os desatinos - crime e suicídio.

#### 4.2.2. Simbiose de personagens

Ainda para pôr em relevo características formais do Barroco, Autran Dourado recorre ao processo de "simbiose", isto é, a superposição de imagens que se fundem e se identificam numa só coisa na consciência das personagens, É mecanismo técnico e de grande importância porque se remete a superposição e fusão de linhas, formas e cores das criações artísticas barrocas.

Malvina, quando realiza seu amor físico com Januário, funde a imagem deste com a de Gaspar:

"Januário era por'fora o que Gaspar era por dentro C. ...1 E fundia os dois numa só pessoa. E a memória do passado e a memória do futuro, toda ela memória, se encontravam no presente daquele corpo. Nele se realizam. 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" Cp. 128).

Tal simbiose gera um terceiro personagem, um hipodigma, personagem ideal, mas sem existência na realidade, e que resume as qualidades da perfeição ideal de Gaspar (as qualidades psicológicas e de Januário. As qualidades físicas).

Januário e Gaspar não se tornam simbióticos apenas no plano mental de Malvina. Dentro da estrutura da obra eles são

duplos um do outro, são as duas faces do mesmo personagem (Hipólito): Januário representa Hipólito (filho da estrangeira) pelo lado bastardo e Gaspar o representa pelo lado incestuoso, edipiano.

A simbiose se processa com a superposição da imagem de João Diogo e de Gaspar na mente de Malvina quando esta se relaciona fisicamente com João Diogo. Sente-se realizando o ato de amor com Gaspar:

"Um dia, sem querer, quando cedeu a uma das urgências de João Diogo C...) viu na cara enrugada alguns traços do filho. Antes nunca tinha visto, tanto diziam que Gaspar era parecidíssimo era com a mãe, era todo ela. Se parecia também com o pai, era um João Diogo rejuvenescido e apurado: a dureza dos traços abrandada pela beleza e finura duma alma delicada. João Diogo quando moço, apesar de bruto, grosso e curtido, devia ser assim que nem o filho. O desejo de ver era tão grande que via o impossível de ver. Chegava a inventar um João Diogo novo e belo. Não era ainda aquela beleza terrível e angelical do filho também não era mais aquela finura que aumentava desde que conheceu Gaspar. Conseguiu mesmo alcançar o prazer antes quando Gaspar ainda não existia na sua vida" Cp. 108).

Ana Jacinta e Malvina fundem-se numa só figura na memória- de Gaspar:

"Não era mais dona Ana Jacinta que ali estava. Muito menos Malvina, galopando nas asas do vento. Quem ali estava, o's dedos suspensos e os olhos s'onhosos, quando sozinha no entardecer da sala, era uma figura bifronte, melhor, uma fusão das duas, de Malvina e de Ana Jacinta" Cp. 94).

Em sonho, Malvina funde-se com Donguinho:

"De repente, negra e suja, desgrenhada, aos uivos, safa a correr pelos pastos, os cabelos e crina lambidos pelo vento frio da noite. A noite se encolhia, ela estava nas tardes azuladas da fazenda. Não era mais ela, era um ser monstruoso e andrógino que COria os pastos e descampados do entardecer. Era Donguinho redivivo vindo amorosamente nela se fundir. Carinhosamente e a convidava para a escuridão sem fim, para à sua eterna noite de demente" Cp. 117).

Memória do passado e a do futuro se confundem e se

dissolvem na consciência de Malvina:

"O repassar das emoções acumuladas em segredo se fundia com a absurda memória do futuro. Passado e futuro eram uma só memória, passado do tempo presente" Cp. 117) .

#### 4.2.3. Reiteração de personagens

A sugestibilidade de movimento e multipolaridade do Barroco é expressa através de um dos processos responsáveis pela estrutura de Os Sinos da agonia - a reiteração. A estrutura reiterativa deste romance não se revela apenas na divisão dos blocos, no recontar os acontecimentos segundo pontos de vista variáveis-: Januário, Malvina e Gaspar, mas, sobretudo, na correspondência absoluta e trágica entre as personagens. Malvina, enquanto mulher, diz Maria Lúcia Lepecki, é mãe de Gaspar, retoma Ana Jacinta. No plano da fatalidade genética ela é, de novo, em atuação e qualidades o pai e a mãe - "Malvina tinha a ciência e a malícia da mãe a que juntava a ambição do pai" Cp\* 76). Gaspar repete o pai nos traços físicos e no amor pela mesma mulher, e por ser o detentor, pela herança, do poder econômico e do estatuto social. Funde-se na pessoa do pai a partir do momento da morte deste, a ser continuá-lo e o continua:

"O pai -morto, tinha de ser outro homem, assumir o seu lugar. Pôs nova máscara, viver outra figuração C...), Diante dos outros, da cidade, do Capitão-General. A frente das suas posses, das lavras e fazendas do pai C...) Assim o pai gostaria de vê-lo. Erá de novo o seu filho muito amado. O outro homem, seria outro homem. Outro homem nasceu, tornou a dizer" Cp. 171],

A narrativa se torna perfeitamente reiterativa pela criação da mesma significação em mais de uma personagem. Em Gaspar e Januário se faz sentir de maneira mais aguda a sensação do absurdo dos acontecimentos que vivem. Ambos se apercebem da inconseqüência e da incompatibilidade de suas vidas, mas se encontram impoten-



tes para qualquer modificação. Mesmo assim, optam por realizar o destino: Januário, aceitando a morte física, foge ao destino orgânico de morto-vivo; Gaspar, assumindo voluntariamente o lugar do pai, rende-se à inconseqüência: "tudo claro e frio, (Gaspar) sabia agora como agir" (p. 171). Nesse ato de opção, sucumbem ao fado, tornam-se vítimas dele.

Gaspar, por ser delicado, puro e belo repete simultaneamente sua mãe e sua irmã:

"... É esquisito mas de muito bom coração, puxou à mãe nas delicadezas" Cp. 89).

"... a peie branquinha que ele herdara da mãe, muito mais branca por causa da diferença com os cabelos pretos lustrosos. Igualzinho à mãe, tão manso e puro" C.p. 95 ) .

"... o coração devia ser puro e casto como a mãe e a irmã" Cp. 14-6).

Também a menina "de cinco anos" (p. 138) que morava na casa colada à de Gaspar (tempo de estudante em Coimbra) aparece caracterizada com traços idênticos aos de sua irmã Leonor, repetindo-a, portanto:

"A vizinha, uma certa pareença com Leonor. E sempre também de vestido branco, tão pura, vaporosa" Cp. 136).

Januário, o morto civil representa a imagem de todos os agonizantes do texto, personagens e figurantes.

A caracterização de Ana Pires (a noiva de Gaspar) é apresentada calcada na imagem de Ana Jacinta e de Leonor, sentindo-a como mãe e irmã. Repete-a, pois como mãe e irmã, buscando nela a pureza,

"A cara fina e ovalada, os olhos pretos, sonhosos, mansos, s5 lhe trariam a paz. Os mesmos olhos, o mesmo jeito manso da mãe e da irmã" Cp. 201).

"Minha mãe é que sabia o código dos sinos, ela rezava sempre como você agora deve estar rezando. Assim mesmo calada, s5 lábios, sem fala, igualzinha a você (Ana)" Cp. 204).

A reiteração pode indicar-se também pela anomalia psicológica passageira ou não. Donguinho constitui o reflexo ou con-  
traponto de Malvina, ela também, como "Lucifer bela e horrível". A  
senilidade de Dom Quebedo tem correspondência contrapontística em  
Gaspar, "esquisitão", em Diogo que apresenta sinais evidentes de in-  
cipiente senilidade, em Malvina, que no entender da mucama é "avar\_i-  
ada".

A reiteração encarada do ponto de vista mitológico  
ilustra plena correspondência entre as personagens do romance e as  
da mitologia greco-latina.

Malvina, identificada como mãe-madrasta de Gaspar,  
consubstancia a figura de Medéia, que biologicamente deu à luz os  
filhos de Jasão, matando-os depois. Malvina, quando funde João Dio-  
go e Gaspar numa só pessoa, vendo no pai traços do filho, configura  
Fedra, que igualmente vê nos traços de Hipólito o Teseu moço.

Ana (Cf ilha do coronel Bento Piros) corresponde a  
Diana (Cf figura na Grécia antiga tida como casta). Gaspar guarda ínti-  
ma equivalência com Hipólito (enteado de Fedra), exatamente pelo la-  
do incestuoso, e com Edipo pelo desejo de matar o pai e possuir a  
mãe-madrasta.

Donguinho, irmão demente de Malvina, pode guardar  
aproximação com o Minotauro. "Malvina quando em sonho se funde com  
Donguinho o vê como um minotauro de olhos vivos e avermelhados" (p.  
121) que queria possuir toda aquela pureza e castidade.

Ainda existe a correspondência com outras persona-  
gens e entidades mitológicas (Malvina = Níobe, Parcas e Vênus) i-  
mas dispensa-se qualquer desenvolvimento sobre cada uma dessas equi-  
valências porque já o foi feito no capítulo III, quando se tratou do  
tópico "Mito e Tragédia".

Autran Dourado recorre ainda à reiteração através do  
que ele convencionou chamar "sombra de personagens", por que evoca  
parodisticamente personagens históricas: Cláudio Manoel da Costa,  
Tomas Antônio Gonzaga, Marília de Dirceu e Tiradentes. Ana (a noiva  
de Gaspar), é sombra de Marília (Marília mítica e poética) (18) . 0

autor a usa "para efeito de paródia de situação e paralelismo, como espelho, a Marília de Dirceu, a "eterna, pura e mítica noiva" de Minas. Só ela salvaria Gaspar e, portanto, o lúbrico Gonzaga" . (19)

Gaspar é sombra de Cláudio M. da Costa - lembra o poeta deslocado que veio de um meio cultural adiantado; é também sombra de Gonzaga enquanto noivo de Ana (Marília de Dirceu). Gonzaga e Cláudio são também utilizados ironicamente, parodisticamente, "produtos os mais altos do arcadismo das Minas" (20). o espantalho da Farsa é sombra de Tiradentes. Da mesma maneira que Tiradentes foi executado por crime de subversão política, o crime de Januário deixa de ser crime de direito comum e passa a delicto político, com piração contra del-Rei.

A conclusão geral que se pode extrair das considerações tecidas até aqui, é que, em nível das personagens, o romance ■ adquire dimensões barrocas por três fatores:

- a. Aproximada identificação morfológica entre as suas personagens e as da literatura barroca: contraditórias, incoerentes, imprevisíveis, enigmáticas, conflituosas, etc.
- b. Presença da mundividência barroca expressa:
  - no estado de dúvidas e incertezas (a "dúvida ou claro-escuro) que se instalam nas personagens uma em relação à outra;
  - na angústia, no conflito de se conscientizarem vítimas fatais de um destino implacável e irreversível;
  - na insegurança e no temor de todos face a um sistema político terrivelmente ameaçador, injusto e impiedoso, fundado no absolutismo real e mantido graças ao terror suscitado pela conversão de qualquer delicto em crime de lesa-majestade;
  - rias dicotomias de caráter antitético: ascetismo (Gaspar) e mundaneidade (Malvina - o "carpe diem");
  - queda e arrependimento, erotismo e religiosidade.

C. Emprego dos processos de alternância de situações, simbiose e reiteração de personagens favoráveis a sugestibilidade dos seguintes efeitos barrocos: movimento, mutabilidade, instabilidade, fusionismo, abertura das formas e multipolaridade .

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- (1) COELHO, Novaes Nely. Literatura e linguagem. São Paulo, Edições Quiron Ltda., 1976, p. 165.
- (2) VINSAUFF, Galfrid, apud AVILA, Afonso. O lúdico e as projeções do mundo barroco. São Paulo, Editora Cultrix, 1971, p. 52.
- (3) DOURADO, Autran. Uma poética de romance. São Paulo, Editora Perspectiva, 1973, p. 114.
- (4) Cfr. páginas deste trabalho para maiores detalhes.
- C5} Cfr. COUTINHO, Afrânio (dir.). A literatura no Brasil. vol. I, 2a. ed., Rio de Janeiro, Editorial Sul Americana S\*A., 1968, p. 143.
- C6} Idem, ib., p. 142.
- C.7) DOURADO, Autran. Poética de romance - matéria de carpintaria. DIFEL, Rio de Janeiro, 1976, p. 147.
- C\_81 CrORANESCO, Alejandro. El barroco o el descubrimiento del drama. Universidad de La Laguna, 1957, pp. 331, 332.
- (9) AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel. Teoria da literatura. Coimbra, Livraria Almedina, 1969, p. 373.
- (10) HAUSER, Arnold. Maneirismo. São Paulo, Editora Perspectiva, 1965, p. 90.
- C11) CIORANESCO, Alejandro. Op. cit., p. 331.
- 0-21 SPINA E SANTILLI. : Apresentação da poesia barroca portuguesa. (CAPBP). Assis, Faculdade de Filosofia Ciências e Letras de Assis, 1967.
- C13} CIORANESCO, Alejandro. Op. cit., p. 332.
- C14) HAUSER, Arnold. Op. cit., p. 90.
- Q51 LEPECKI, Maria Lúcia. Autran Dourado: uma leitura mítica. São Paulo, Quiron, 1976, pp. 241, 242.
- C.161 HAUSER, Arnold. Op. cit., p. 94.
- C17} MARINO, Adone. V. Narciso di Bernardo Castell; Econdi Ventura Salimbeni. Apud: A. Hauser, Op. cit., p. 94.
- C.18X DOURADO, Autran. Poética de romance - matéria de carpintaria. Op. cit., p. 147.
- C19} Idem, ib., p. 148,
- C20} Idem, ib., p. 148.

## 5. DIMENSÕES BARROCAS NO ESTILO E NA LINGUAGEM DE OS SINOS DA AGONIA

Objetiva-se demonstrar neste capítulo a título de complementação da tese que na elaboração do estilo e da linguagem de Os sinos da agonia o autor segue a mesma linha barroquizante adotada na estruturação da narrativa e na composição das personagens. A mesma estrutura labiríntica e tortuosa com que arma e constrói a narrativa, a mesma ambigüidade, complexidade, riqueza e nuances com que compõe as personagens protagonistas voltam a se processar ao nível do estilo e da linguagem, através de uma soma de FIGURAS E ARTIFÍCIOS literários que, sob a forma de constelação e fortemente intensificados, concorrem como um dos fatores responsáveis para a dimensão barroca desse romance.

### 5.1. Figuras Literárias

A configuração típica à contextura do barroco perceptível no estilo de Os sinos da agonia resulta do emprego abundante de figuras literárias tais como metáfora, hipêrbole, antítese, paradoxo, metonímias, as figuras de repetição intencional e as de sensorializações.

#### 5.1.1, Metáfora

Segundo um grande número de teóricos da literatura, a metáfora é um dos artifícios mais vigorosos da linguagem barroca. Entre eles, Morejon a considera o centro da criação literária barroca.

- Da mesma maneira que o homem dos Seiscentos, cerca-

do pela expressão histórica que lhe condicionou as vias possíveis do pensamento criador, tornou a linguagem eminentemente metafórica, assim também Autran Dourado estatui a metáfora como um simulacro lingüístico de sentido semântico próprio para atender as necessidades de vincular a forma ao meio ambiente do romance. A metáfora em Os sinos da agonia adquire, então, uma função peculiar na estrutura da obra - revelar as ambigüidades emocionais, os estados de ânimo, expressando assim o sentido exato do lirismo barroco.

Tornada evidente a função da metáfora barroca neste romance, segue-se a enumeração de algumas delas:

"Malvina - uma flor caseira, de palácios e salões" Cp. 96).

, "Ela, filha do luzimento e do sol" C\_p. 6 9)

"Ela se dividia, era uma casquinha na voracidade do rio, que a corçenteza podia levar" Cp. 106).

"Não ae libertava d-as garras de um tamanduá CMa 1 v^ na), o focinho que chupa formigas" C58).

"Ela com seu feitio alegre, toda luz" C98).

"A vida na casa era um lago coagulado e intemporal, sem nuvem ou onda, que podia viver para sempre, sem nenhum vento ou borrasca" C1541.

"Sua voz Ca de' Malvina) era de prata" Cp. 186)

"Como aquele tempó em que ficou apagada e sumida, sem vida consciente ou sensação, veiazinha sumica, brisa, brisa palpitando na escuridão, sem a possibilidade de uma semente, um fiapo sequer de pensamento" Cp. 186).

"... ela se levantou, gata arisca e astuta, apanha\_n do aflornar..." Cp. 54).

"... ela provocava-o tre'jeitosa, gata e rainha" C54)

"Assim a noite inteirinha, de um lado para o outro da sala e refazendo o mesmo caminho, boi de olaria" Cp. 1ai).

"Bastava ouvir aquela voz Ca de Isidoro), a sombra que o acompanhava noite e dia naquele ano inteiro de pesadelo... sombra que seguia seus passos" C18).

- "Isidoro sabia que era verdade, :tudo findaria ali.-  
Iam se separar, dois braços de rio" C.217]
- "Navegava, já vogava nas ondas do sonho" C200]
- "João Diogo de repente murchava" C70)
- "Os sinos repicando alegres, castrados, femininos"  
C15).
- "Um menino perto dela. Zangão, ela rainha" (215)
- "Gata e Rainha" CMalvina) (p. 215)
- "Nhonhô bobo, passarinho foi indo, foi indo até cair  
na boca da cobra" C208).
- "Respiravaq fundo, e todo o seu peito era um campo  
de luz e de flores, escoçado pelo silêncio colorido  
daa borboletas" C219).
- "A silenciosa muralha do sono profundo" C39).
- "A mão de bronze velho de mãe Andresa" t1B)
- "O que acabou de vez com as nuvens suspeitosas que  
ainda teimavam em perturbar oceu azulado das fan-  
tasia de donaVicentina" C81).
- "A verdade só germina na escuridão da terra, semen-  
te encharcada" Cp. 211).
- "Ele uma pedra-imã, ele é que atraía" C136),
- "O corpo vibrava- um enorme diapasão, as ondas en-  
surdecedoras,, -" sem fim" Cp. 150).
- "E os cabelos ruivos, cobre polido, ouro preto do  
melhor quilate, esplendiam a sua própria luz, bri-  
lhavam" Cp. 148),
- "Uma pastora, uma daquelas lindas e soberanas pastci-  
ras de que falavam as liras e as odes..." (p. 81).
- "No fundo ela amava aquele seu meio-irmão, espinho  
e dor da sua vida" C86).
- "Tão pretos e brilhosos que nem os cabelos. Duas  
jábót icadas". Não, duas ônix negras"... C100).
- "Una olhos azuis faiscantes C...1, dois pingos de  
luz, duas estrelinhas caídas do além. . ." C68) .

Refletindo imagens expressivas da comoção interior,  
a metáfora aparece, pois, em Os sinos da agonia, como criação parti-



cularizada, como sentido exato da expressão lírica do Barroco.

### 5.1,2. Hipêrbole

Como literatura de intenção cultista, o Barroco afasta-se do vulgar pela linguagem poética de pendor fora do comum, irracional, fantástica e persuasória, tornando-se arte do espanto, para conquistar pelo espanto e pela sugestão.

Literariamente tudo isso se atinge graças ao emprego de figuras requintadas, entre as quais a hipêrbole. Afrânio Coutinho, Arnold Hauser (Maneirismo), Garcia Morejon (Coordenadas estético-literárias do Barroco), Afonso Avila (O lúdico e as projeções do mundo barroco), e Lourival Gomes Machado (O barroco mineiro) são unânimes em ver a hipêrbole como um dos recursos mais férteis na culteranização da linguagem barroca.

Padre Antonio Vieira fez largo uso dela em seus sermões. Para exemplificar, cita-se uma passagem de seus sermões do Rosário CXXVIII, onde o famoso orador, querendo dar uma imagem do espetáculo inumano do tráfico de escravos para o Brasil, recorre a uma originalíssima hipêrbole metafórica, que é uma antecipação ao brado do "Navio Negreiro", de Castro Alves:

"Entra por esta barra um cardume -monstruoso de baleias, salvando com tiros e fumos de água as nossas fortalezas, e cada urrepere um baleato.  
Entra uma nau de Angola, e desova no mesmo dia quinhentos, seiscentos, e talvez, mil escravos" (1)

Relativamente a Os sinos da agonia, a hipêrbole tem significativa predominância não só com objetivos de culteranizar a expressão literária, mas sobretudo, por sua função na estrutura da obra - exprimir estados emocionais, causar admiração, maravilha, atendendo, deste modo, ao irresistível senso de decoração que domina a literatura barroca..

O hiperbólico aparece na exagerada admiração e exaltação à beleza e à pureza de Gaspar, redundando-se constantemente no transcurso da obra:

"E essa luz que vinha de dentro dela devia transparecer na cara e nos olhos, feito um esplendor, uma imagem de um santo. Dele irradiava uma epifânia maravilhosa" (141)..

O caráter hiperbólico da linguagem de Autran Dourado também se evidencia sempre que se refere à beleza e ao luxo de Malvina:

"Vinha tão bela, impossível não se voltar. Mesmo os poucos que não se abriam em risos e guisos quando entrou o capitão-general, tinham os olhos voltados para a negra e brilhosa aparição. Sô ela existindo: tudo se descobriu, tudo se apagou. Os sinos param e o silêncio era uma praia deserta e reverberante de sol e ondas sonoras de luz. Diante das sedas e tafetás negros e farfalhantes de Malvina tudo era moldura, bambolina, céu azul" (p. 1471).

As hipóboles encontradas em Os sinos da agonia são, na maioria delas, originalíssimas, criativas e imaginativas. Os exemplos abaixo enfileirados ilustram com precisão a afirmativa:

"Ele em pânico viu-a pairar sobre as nuvens do abismo" (p. 147).

"Inácia estando mais longe, nos fundos da casa; mesmo no fim do mundo, ela viria - animicamente - tinha de ouvir" Cp. 188).

"O coração batia cavo demais no peito, na goela" Cp. 1071

">. ele escutava o ressonar clareza da reza que ela dizia dentro do coração" (p. 204).

"O pai deitado sozinho na cama do casal, afogado em rendas e bordados" (p. 1681).

"A respiração suspensa, temendo que seu próprio bafo o acordasse" (p. 93).

"A camisa de dormir toda rendada, afogado em rendas e bordados" Cp. 140).

"As cores sumiam não em anos, súbito num minuto" (p. 183).

A ênfase das hipérboles de Autran Dourado provém quase sempre do dinamismo agressivo dos verbos tal como se constata nos seguintes exemplos:

"Inácia ardia de curiosidade" Cp. 122).

"Malvina trevariava, pela primeira vez na vida amava, se ardia e se incendiava" Cp. 109).

"Se entregou aqueles braços fortes e quentes que a esmagavam" Cp. 127).

"Agora, quando Cinácia) o via, evaporava" Cp. 130)

"Gaspar ia comendo léguas e mais léguas de chão" Cp. 90).

"ü alferes fulminou-o com um olhar furioso" Cp.222)

"Os olhos lumearam, deitavam chispas" Cp. 79)

"Não sabia o que fazer diante daqueles olhos arregalados- e fuzil antes, feriam e devassavam" Cl 58).

Em meio às hipérboles criadas pelo gênio inventivo de Autran Dourado, aparecem outras já vulgarizadas:

"Aquelas tardes deveriam durar toda a eternidade" Cp. 1111

"As mais sangüíneas lágrimas que chorou" Cp. 168).

"O corpo pesado e moído de cansaço" Cp. 191).

Entre as hipérboles populares estão aquelas frequentemente construídas com a palavra "mil":

"A vida fervilhava, uma vida de mi 1 formigas, aranhas e inquietações" Cp. 192).

"Mil vozes gritavam dentro delas" Cp. 95).

"Pedi mil vezes sigilo" Cp. 121).

"Pensara mil vezes" Cp. 24).

"O cheiro que mil sabões, preto ou do reino, não conseguiam apagar" Cp. 21).

"E já se viã numa casa de ópera iluminada por mil lustres faiscantes de sons e brilhos" Cp. 111).

### 5.1.3. Antítese

A antítese é uma figura de estilo que apresenta um contraste entre duas idéias e situações evidenciado pela oposição das palavras -ou das frases que as designam. Seu efeito é o de pôr em destaque uma das idéias ou (ambas), surpreender o leitor com uma visão inesperada da realidade, ou simplesmente ornamentar o discurso com uma construção intelectual brilhante.

Quer seja por meio do dualismo temático (carne e espírito, ascetismo e mundaneidade, religiosidade e misticismo, vida-morte, amor-dor, etc), quer seja através do estilo eivado de palavras e frases em fortes oposições, a literatura barroca é uma arte que encontra na antítese grande parte de sua expressividade e significação, é o que afirma uma pléiade de teóricos da literatura, entre eles, Aguiar e Silva, Afrânio Coutinho, Garcia Morejon, etc.

A antítese é uma das tônicas de Os sinos da agonia, patente nos planos temático e estilístico, numa perfeita articulação como sói acontecer a arte barroca. Assim por exemplo, os contrastes que assinalam o espírito barroco de forma indelével são verificados ao nível temático do romance: riqueza / pobreza (Diogo: rico e sem nobreza; Malvina: nobre e sem riqueza), o "carpe diem" horaciano (Malvina) e pureza mística (Gaspar).

No plano da linguagem as antíteses são de palavras e de frases. A antítese vida-morte é freqüente:

.. "Tanto tempo nas sombras e no reino dos mortos, Gaspar renasce para a vida, para a luz" (180).

"Ele -foenino, ela na agonia" (161).

A antítese "por dentro e por fora" reitera-se ao longo da narrativa numa movimentação pertinente ao Barroco:

"O mundo de fora e o mundo de dentro apagados, sumiam" (186).

"Moído de cansaço por dentro e por fora" (191).

"Mergulhado por dentro e por fora na claridade" (221)..

"... dentro e fora dela, acima e abaixo dela" (101).

"Mansa por fora, selvagem por dentro" (127).

"... Uma repentina paz o invadia, uma luz tão forte por dentro e fora dele" (219).

Para melhor caracterizar situações contrastantes o autor recorre a antíteses frásicas:

"Trajetórias opostas - ele recuando e fugindo, quando percebeu ela avançando na ilusão de encontrá-la" (152).

"A fala mansa de ontem à noite, sua voz conhecida. Hoje era uma dureza estranha, um timbre rouco, quase animal rosnando" (216).

"... Havia para ele um destino do passado e para ela um destino do futuro" (1501).

"... brilho e fogo que renasciam nos seus olhos já baços e cansados" (66).

"Ela claridade indevassável do futuro, ele no negrume do passado" (152).

As antíteses se repetem, pois, pelo transcorrer do romance, em contínuo movimento característico da elaboração estética barroca:

"Tudo queria ganhar, nada queria perder" (106).

- "Ele, filho das trevas, ela, filha da luz" (p. 153)

"Afogados e perdidos - ela na claridade indevassável do futuro, ele no negrume do passado" (p. 152).

"Ela vivia, ele morria" (p. 153).

"Não agüenta mais esperar. Mesmo tendo de matar, mesmo tendo de morrer" (p. 120).

"O que o rio traz, o rio mesmo pode levar" (198).

"Ele (João Diogo) feio, enrugado e velho; ela jovem e bela..." (53).

"As pinturas sim é que iam apagando frias e mansas, antes àovivas" (184).

"Falas novas, e- falas antigas se misturavam num t r o pel fantástico e alucinado" (192).

"Ela morrendo enquanto ele vivia" t179).

"Tudo antes tão vagaroso, agora em disparada" [184].

"Januário era por fora o que Gaspar era por dentro" (128).

"... Ele recuando e fugindo quando percebeu, ela acançando e fugindo na ilusão de encontrá-lo" (1523).

"... tudo aquele (...) podia ter outro nome por exemplo: chamar-se para ele amor, para ela - paixão" (Cp. 154).

"Também Gaspar era feliz. Só ela era agora infeliz" (111).

"A propósito de tudo e de nada, dizia várias vezes o nome de 'Gaspar'" (p. 107).

"Tudo queria ganhar, nada queria perder" Cp. 106).

Tem-se aí, toda uma coleção de antinomias que caracterizaram o Barroco, e que Autran Dourado, cuidadosa e conscientemente recria. Tem-se aí, também, a explicação da contradição dos heróis em suas ações que se caracterizaram como a antítese que marcou todo o período seiscentista (Europa) e setecentista (Brasil), isto é, desejando os astros, pertencer à terra. E essa adequação da forma ao conteúdo que dá a grande unidade que caracteriza este romance de Autran Dourado.

#### 5,1.4. Paradoxo e Oxímoro

O Paradoxo é um recurso estilístico que consiste na opinião contrária ao senso comum, tendo a aparência do erro, mas podendo conter a verdade ou parte dela, e ser, portanto, apenas uma forma de originalidade, e não raro engenhoso sofisma.

Na literatura barroca essa figura se presta a revelar o conflito, a contradição violenta que domina o mundo das personagens, Arnold Hauser chegou mesmo a declarar que "o Barroco é inca

paz de enunciar seus problemas a não ser sob a forma paradoxal **M (2)**.

Em Os sinos da agonia, o Paradoxo, além de caracterizar os sentimentos contraditórios dos protagonistas revela ainda como o autor joga com uma linguagem crivada de palavras incongruentes, comprováveis nos exemplos abaixo:

"Mudos e iluminados, viva-se uma grande festa de dor" Cp. 146).

"... um silêncio ensurdecedor, crescia detrs dos olhos do preto" Cp. 220).

"Durante muito tempo, poucos instantes, assim ficou o tempo" Cp. 102).

"Há muitos e muitos anos é que os dois (Januário e Isidoro) tinham chegado ontem à noite à cidade" Cp. 2161.

Verifica-se ne.sses dois últimos exemplos, ao nível do tempo frasal, uma contradição típica do barroco. Aqui, além da força de estilo C. tempo subjetivo, tempo objetivo, síntese através da ação, existe uma adequação do nível lingüístico ao nível de estruturação da narrativa, numa perfeita articulação que se remete aos movimentos articulatórios da estética barroca.

Outros paradoxos desfiam-se às dezenas:

"Não, eu não quero pensar, gritou ele mudo para a outra voz que ressoava dentro dele" Cp. 24).

"Quem é esse desgraçado feliz" Cp. 122).

"Rezava, mudamente, pedia". Cl411.

"E a certeza de que era forte na sua fragilidade" Cl411.

"A pessoa que entrou na sala era tão real e diaboli canriente fnaravilhosa" Cp. 146).

"Mesmo sofrendo, se achava feliz" Cp. 116).

"... o destino é cego e só um cego pode ver na escuridão" Cp. 151).

"D branco dos olhos era mais castanho e lustroso que nuncg. . . " Tp"; 216 ) .

"... [lesmo morto podia ouvir os comentários dos soldados]" (p. 52).

"As vezes chegava a doer, tão fundo o prazer que sejn tia" Cp. 116).

"Viu, não com os ólhos, mas com a mão, que ela lhe passava qualquer coisa" (p. 63).

"E via de longe não com os olhos mas com o tato imaginoso . . ." [p. 93).

"Amar era bom, encharcava o coração de harmoniosa serenidade, de luz" [p. 142).

"... o primeiro olhar que a varou de estreçamento e dor, áfogando-a na escuridão" Cp. 103)

"A gente sé lembra mesmo de coisas de que nunca se lembrou" Cp. 206).

"Não os olhos, o corpo é que começava ver" (p, 207 ) .

"... Mergulhada, afogada na escuridão úmida" Cp.175).

Uma intensificação do Paradoxo é o oxímoro, diz If. Kayser<sup>(3)</sup>. Essa figura literária exprime uma contradição no seio de um juízo; as duas idéias ou pensamentos que o constituem, na realidade, se excluem mutuamente. Conforme elucida o autor atrás citado, o oxímoro chama a atenção para uma verdade profunda em que os conceitos vulgares perdem nitidez e é possível uma conciliação de contrários. Implica em uma nova visão das coisas.

Ao ver de Aguiar e Silva, o oxímoro traduz uma fusão de valores paradoxalmente contraditórios como liberdade amarga, pérfida bondade, orgulhosa fraqueza, amarga doçura, morte viva, sol sombrio, etc,

Oxímoros sem conta enriquecem a linguagem barroca de Os sírios da agonia com expressões como: desassossego lascivo (p.67), bem-amado espúrio (85), beleza terrível e angelical (p. 108), felicidade tensa Cp- 116), harpa eólica tocada pelo vento (p. 163) , "a dor do gozo" Cp, 53), "terrível beleza dos anjos" (p. 102), escutar a escuridão" (p. 210), mergulhado na claridade (221) , "beleza terrível e angelical do filho" (p. 108), alvura empoeirada do céu", Cp, 171,



### 5.1.5. Metonímia

Segundo A. Hauser, Renê Wellek, Afrânio Coutinho, Aguiar e Silva, a metonímia e a sinêdoque se incluem entre os recursos culteranizadores do estilo barroco.

Para o Professor Mattoso Câmara Jr.^^^ a metonímia, "latu senso" é a figura de linguagem que consiste na AMPLIAÇÃO do âmbito de significação de uma palavra ou expressão, partindo de uma RELAÇÃO OBJETIVA entre a significação própria e figurada. Com esta definição a metonímia abrange a sinêdoque, que a retórica antiga considerava "stricto" sensu na base de distinções sutis. Ao ver de Diaz-Plaja "entre sinêdoque e metonímia não é costume hoje estabelecer grande diferença. Em ambos os casos, trata-se de um desvio, ou seja, tomar a parte pelo todo (lar, em vez de casa e família), a matéria pelo produto (uva por vinho) , um indício somático pelo indivíduo ou grupo de indivíduos (cabelo branco por velhice), o concreto pelo abstrato (Couro vice-versa), a coisa possuída pelo possuidor (ou vice-versa) (C6) ^ .

Considerando a autoridade desses dois teóricos esta análise não fará qualquer distinção entre metonímia e sinêdoque.

Autran Dourado tem na metonímia ou sinêdoque um artifício de grande significação para tornar cultista o seu estilo. É o que se pode constatar nos exemplos abaixo:

"... Alguns seixinhos brilhantes surrupiadados ao vigilante e esperto olho da Real Fazenda" Cp. 29}

"... Os olhos do povo e dos sobradados se voltavam para o palácio" Cp. 331.

"Debaixo daqueles; panos era ainda um homem de bandeira" Cp. 7 0.1.

"Este, só agora parecendo dar pela presença de carne e osso a seu lado..." Cp. 1021.

"A última fagulha lúcida do coração dizia o mundo poderuir" Cp. 1081.

"Abaixou os olhos, a ver se assim o pai moderava os

sinos da alegria C= "o contentamento" (p. 50).

"... saltava nuinha em pelo de dentro de suas últimas holandas" Cp. 119).

"A sua brancura e beleza não careciam de nenhuma jóia" Cp. 148).

"Atê mesmo o fogo C= desejo sexual) antes semanais foram escasseando" Cp, 119).

"... os olhos alagados e doendo pediam amparo" Cp. 174) .

"Não sabe nem usar panos da moda" C1B5).

"A praça cheia de casquilhas azuis C= soldados)" Cp. 221). .

#### 5.1.6. Figuras de repetição

A repetição intencional representa um dos recursos mais férteis de que dispõe a linguagem para realçar as idéias. Os clássicos, notadamente os do período barroco, abusavam dessa figura, que a velha retórica se esmerava em esmiuçar em reduplicação (repetição seguida), anáfora (repetição no início de cada frase), epánapse (no começo e no fim), epístrofe (no fim), etc.

Em Vieira, por exemplo, a frase chega, às vezes, a saturar-se de repetições, como no seguinte exemplo extraído do Sermão da quírita dominga da quaresma escrito em São Luis do Maranhão no ano de 1654, onde censura o vício da mentira entre os maranhenses;

"E se as letras deste abecedário se repartissem pelos estados de Portugal, que letra tocaria ao nosso Maranhão? Não há dúvida que o M.M. Maranhão, M. Mufurar, M. motejar, M. maldizer, M. Malsinar, M. mexericar, B,. sobretudo, M. mentir: mentir com as palavras, mentir com os olhos, mentir com os pensamejitos, que todos e por todos os modos aqui se mente" (C7) .

Note-se a superabundância da repetição, marcadamente intencional, das palavras começadas a partir da letra M de Maranhão num perfeito jogo de palavras de sabor cultista com vistas a ressaltar a idéia de mentira.

As figuras de repetição intencional exploradas em Os sinos da agonia representam no estilo do autor não só um adorno ou artifício rebuscado, mas também um fruto da sua intuição criadora que vinca de originalidade e vigor a individualidade expressional. As repetições de palavras ou de expressões dentro da estrutura frásica são, aí, usadas ad nausam, propositadamente, funcionam como técnica, correspondendo à estrutura reiterativa da obra, com vistas a atingir o movimento e a multipolaridade do barroco, ou ainda a traduzir o estado de tensão interior dominante nas personagens, o alvoroço do sentimento.

E, com notoriedade, durante os fluxos de consciências, enquanto a personagem monologa interiormente, que se processam as repetições intencionais expressas sob a forma das seguintes figuras literárias: anadiplose, anáfora, reduplicação, epanalepse, epístrofe e mesárquia.

5,1.6.1. Ariadipiose - emprego da mesma palavra ou expressão no final de uma frase e no início da seguinte.

Inúmeros são os exemplos de anadiplose em Os sinos da agonia, articulando-se desta maneira à estrutura reiterativa da obra com sugestões de aspectos ligados à arte barroca, entre os quais a mobilidade e a expressão de conflito interior:

"E SB ela inventou outra coisa? Outra coisa que se passou entre os dois" tp. 195}.

"O relógio provocava os sinos, trazia as coisas. As coisas aconteciam sem parar". C1981.

• "Se não tinha mesmo certeza se ela escreveu? Se ela

escreveu para Ana era horrível" Cp. 195).

"... ela é que os possuía a só tempo, a um só tempo os fecundava e paria" Cp. 128].

".E os seus olhos se encheram de lágrimas. As lágrimas corriam mansas pela cara" Cp. 1413.

"Sempre com ela, ela não saía nunca mais" Cp. 195].

"Depois do ouro a desgraça. A desgraça de todos não importava, a dela sim" Cp. 1831.

"Pelo menos ele, preto. Preto não podia falar" Cp. 2081..

"Isso agora, antes não. Antes não tinha nenhuma certeza" Cp. 2131.

"A gente não sente o próprio cheiro. O cheiro podre que ... " Cp. 221.

"Seu coração imundo sOfria. Sofria e elas o perseguiam" Cp. 1361.

"... pelos seus olhos viu que estava brincando com ela, ela era a sua madrasta" Cp. 1131.

"Ouvir-lhe mesmo a voz de cristal e prata. De prata e coral a gargantilha no pescoço" Cp. 411.

"Dia e noite não sossegava o impossível amor. Um arrior que não devia dizer Cp. 1051.

"... Um frio começava a farfalhar. O farfalhar seco e gasturoso das sedas e tafetas" Cp. 421.

■ "Angustiado, esperava agora. Agora pior, em desespero" Cp. 1731.

"Os dois a caminho da Vila do Carmo, só aquela vez. Só aquela vez, nunca mais" Cp. 1941.

"Um homem que fizesse tudo por ela, ela não careceria afazernada" Cp. 124}.

"Não só por parte dela, ele também. Ele também falava e dizia" Cp. 1661.

5.1.6.2. Anãfora - repetição da mesma palavra ou expressão no início de frases:

"Um cheiro entre morrinha de cachorro e coisa podre. O cheiro não era nem de velas nem de flores. O cheiro não era nem de flores nem de cera derretida, não se cansava de repetir, ù cheiro estava mesmo grudado no nariz" Cp. 133],

"Não agora de noite, antes: nos dias claros que a memória guardava. Não agora que as batidas..." Cp. 15).

"Elé viu os peitos cherosos C...}. Via a boca C...) Veria os dlhos. E viu os cabelos C...). E via, o s ombros" Cp. 53].

"Désde quando aqueles pés, aquela mão de palma maciente e branca C...].j desde quando aquela voz pastosa?" Cp. 1533.

"... Um a força estranha o prendia. Uma força poder o 3a o atraía" Cp. 23].

"Aquelas tardes, nunca pensou que pudessem acontecer... Aquelas tardes, na verdade nada acontecia além da musica" Cp. 1403.

"Podia sentir o cheiro ardido de preto sem banho dias seguidos. Podia sentir, agora..." Cp. 213.

"A fantasia de que dormindo, estava entregue a todos os perigos. A fantasia mágica de que, acordado, podia dominar o mundo..." Cp. 511.

"Depois vieram arrancá-lo de junto da irmã. Depois levaram ela embora. Depois nunca mais, só lembrança" Cp. 1341.

"inútil a sua traição silenciosa a Gaspar. Inútil a sua leviana entrega ao Capitão-General. Inútil ela viver" Cp. 1871.

"Alguém com os mesmos gestos seus. Alguém pra cuidar de você" Cp. 113).

"Quem sabe ele sempre a amou? Quem sabe não era verdade o que ela às vezes vislumbrava, de tanto que-

rer ver? Quem sabe ele não tinha recebido aqueles seus apelos ê semáforas desesperadas..." (p. 180).

5.1.6.3. Reduplicação ou Epizeuxe - repetição seguida do mesmo vocábulo:

"Por que os homens fazem aquilo, escreviam aquilo, pensavam aquilo?" [p. 1843.

"fieu Deus .agora trouxeram flores, grandes vasos de flores. As flores, a cera..." Cp. 133).

"Inútil toda a alegria, todo o sofrimento, todo o amor" Cp. 187].

"... queria os olhos, só os olhos, os olhos para sempre" Cp. 108).

"...tal a confiança no poder da sua fala, da sua alma, da sua decisão" Cp. 188).

"üs pés atrás d.ele, aqueles pés enormes e grossos , gretados e duros, os pés que sofreram bragas e ferros" Cp . 18 ] .

"O cheiro estalante dos cabelos, o cheiro ondulante doacabelos, o cheiro ondulante dos seios, o cheiro queimoso dos olhos e das narinas" Cp. 150),

"De que palácios, de que cortes, de que bosques encantados, conduzida por que seres alados nas dobras de que vento, nas aragens de que brancas e nevosas nuvens, de que sonho, de onde vinha aquela mulher..." Cp. 42).

"O cheiro dos seios, o cheiro quente da respiração, do soluços contidos, o cheiro do benjoim que ele usava" Cp. 149).

Embora não tão numerosas quanto a anadiplose, a anáfora e a reduplicação, mas também favorecendo aos mesmos objetivos colimados com aquelas, aparecem outras figuras entre as quais a epanalepse, a epístrofe e a mesârqia.

Por epanalepse - repetição da mesma palavra ou expressão no começo e no fim de um mesmo período:

"Alguma coisa? O senhor quer alguma coisa? Cp.133).

"Ninguém pode, nem o Capitão-General, ninguém" Cp. 1941.

"... a mão de Malvina parecia uma outra mão" Cp.146), .

"As cartas, por que não guardou as cartas?" Cp.194), .

"Um menino, se comportara como um menino" Cp. 158).

"Alguma coisa se passava com ele, João Diogo devia estar sentindo alguma coisa" C.p. 58).

"Consegue, Nhazinha, a gente sempre consegue" Cp. 124) .

"Perto demais, perigosamente perto" Cp. 117).

"... ela Jovem e bela, desmesuradamente e desusadamente bela é jovem" Cp. 93).

Na epístrofe tem-se a repetição da mesma palavra ou expressão no final de frases:

"A gente ainclã vai vencer. Sim, ela ia vencer, repetia mentalmente. Sozinha ia vencer" Cp. 179).

"E vejo que me mentiu. É capaz de que não só agora, sempre 'me mentiu" Cp. 188).

"O senhor quer alguma coisa? Está sentindo alguma coisa" C p. 133 ) .

"E mal conhecia Januário, só viu aquela vez. Os dois a caminho da Vila do Carmo, só aquela vez" Cp. 194).

"... pediam reza. Careciam de reza, muita reza" Cp. 173).

Mesáiquia é palavra ou expressão empregada no início de frase e repetida no meio da mesma frase, ou no meio de outra

frase:

"Uma rainha, pensou Inácia na sua mitologia primitiva, fabulosa e mágica. E diante de uma rainha a gente se prostra" Cp. 189),

"E gritava, sem saber por que, gritava, índio jugulando onça" Cp. 163).

"Partes com o demo, aquela mulher tinha partes com o demônio" Cp. 211).

"Uma fúria, sentia uma fúria poderosa nos dentes r\_i\_lhados" Cp. 63).

#### 5.1.7. Processos de sensorializações

O aspecto sonoro de uma língua, seja qual for, é o que mais vivamente impressiona. A literatura sempre procurou valorizar a sonoridade das palavras, principalmente a partir do Romantismo. No Brasil, em especial, o Romantismo sonorizou-se ainda mais com a influência do tupi-guarani. Tinham os nossos indígenas apurado o gosto estético, enchendo o "seu idioma de sonoridades extraordinárias. -Desta riqueza serviu-se artisticamente José de Alencar em seus romances.

Autran Dourado sabe, de modo raro, o segredo da sonoridade dos vocábulos, da agradável disposição deles na frase, em combinação estética capaz de despertar toda uma gama de sensorializações que, no plano estrutural da obra, corresponde à intenção barroquizante nela expressa. Para isso fez apelo a alguns processos nos quais sobressaem os efeitos sensoriais provocados pelas combinações sônicas dos vocábulos e das frases. Entre os mais usados estão: a Sines tes ia, a Aliteração, Assonância, Eco, Homeoteleuto ou Rima e as imagens sensoriais (visual, tátil, olfativa, auditiva).



### 5.1,7.1. Sinestesia

Pela sinestesia tem-se a evocação de impressões sensoriais. Há sinestesia quando se cruzam sensações visuais, olfativas, auditivas, táteis ou gustativas. Por exemplo: rubras clarinas (sensações visual e auditiva); voz fina (sensações auditiva e tátil) ; cor berrante (sensações visual e auditiva).

Para melhor sugerir os valores sensoriais e cromáticos relevantes na arte barroca, Autran Dourado recorre insistentemente a sinestésias singularíssimas, onde se cruzam as mais diversas sensações.

Sinestésias por sensações visuais e auditivas abundam por todo o romance :

" , , , voz brilhantemente sonora" Cp. 169 3..

"... eis riualto e cristalino" Cp. 1703

"... dentro dele uma voz secreta e cega" Cp. 1913.

"... riso cristalino" Cp. 1613.

"... poeira prateada de ecos" Cp. 173.

"... voz de cristal e prata" Cp. 413,

"silêncio colorido das borboletas" Cp. 2193.

"... os cabelos estalando brilhosos" Cp. 1593.

O sensorial auditivo também se cruza com o tátil em ricas sinestésias como:

"... o único, contínuo e infundável som pastoso"  
Cp. 1921.

■ "... Uma pasta de sons e ruídos" Cp. 1923.

"... encharcado de Bons" Cp. 1893.

"... Música macia" Cp, 1863.

"... E ficou ouvindo o som seco e metálico da nota vazar o silêncio da sala" Cp. 1583.

"... a trajetória do som,, o timbre seco que atrave^  
sava a sala" (p. 158).

"... O ronronar quente do bafo no pescoço" [p.215).

"... voz pastosa, quente" (p. 18)

"...belezaquente"[p. 162).

"... um silêncio bom e macio" (p. 184).

O jogo sinestésico se faz também entre sensações ol^  
fativas e táteis, visuais e táteis:

"... Cheiros macios" Cp. 17).

"... Cheiroquente" Cp. 148).

"... Cheiro queimoso dos olhos" Cp. 150).

"... O cheiro bom e macio" Cp. 201).

"... Cores que-ntes demais, lisas" Cp. 156).

"... beleza quente" Cp. 162).

"... brilho seco e metálico" Cp. 188).

"... formas pastosas" Cp. 193).

"... Olhos sedosos" Cp. 202).

"... escuridão pegajosa" "... as batidas finas e s\_e  
cas" Cp. 211.)'."

t»... brilho duro dos olhos" Cp. 216).

"... brilho úmido dos olhos" Cp. 216).

Embora, normalmente, as sinestesias em Os sinos da  
agonia resultem do cruzamento de duas sensações, em algumas delas  
a tradução das percepções se dá por meio de três: "voz negra e pesa  
da" Cp\* 18} - (auditivo-visual-tátil); "música macia e dulçorosa"  
Cp. 94) - Cauditivo, tátil-gustativo); era mais duro, pesado e escu  
ro o silêncio do pai Ctátil, visual, auditivo); "encharcado de sons,  
cores, cheiros, quentume" Cp. 169) - Cauditivo-visual-alfativo-tâ -  
til).

### 5.1.7.2. Aliteração

Aliteração é a repetição insistente dos mesmos sons consonantais, como se vê no famoso verso de Castro Alves; "auriver de pendão de minha terra / Que a brisa do Brasil beija a balança", onde se verifica a aliteração do fonema /bê/.

A aliteração ocorre com frequência nos ditados e provérbios: a ferro e fogo; por paus e por pedras; quem com ferro fe re com ferro será ferido.

Como se trata de um recurso estilístico embasado na combinação de sons consonantais idênticos e reiterados, favorecendo, por si mesmos, a criação de impressões sensoriais tão comuns à arte barroca, Autran Dourado o emprega sem parcimônia:

"Navegava, já.-vogava manso nas ondas do sonho, vaga va sonhando com verdes capinzais, varrancas coloridas, canaviais ondeados pelo vento..." Cp. 200).

Note-se que o efeito sonoro do período acima transcrito emana da incidência do fonema /vê/ reiterado nove vezes, e do fonema /guê/, três vezes.

"Tudo aquilo que o preto procura, impotente e parco de palavras, lhe comunicar" Cp. 35].

"... para abreviar o sacrifício, de pura pena e pifade" Cp. 35}.

"... aair a sua procura munido de punhal e pistola, pronto para matá-lo" Cp. 60).

"Ele agora disfarçava Ca cara crestada do sol) a poder de pó e pomada" Cp. 66).

Ocorre também com relativa frequência a aliteração do fonema /fê/:

"Era uma festa de moleques e mucamas em dias de fo\_l ga, do femeaço e dos feitores, de preto forros" Cp. 31)

"... desenhando festões, folhas e flores" Cp. 62).

"Afastou a vista do velho afogado entre lençóis e fronhas bordadas" Cp. )

"... camisa de renda fofa e refohuda" Cp. 57).

"... cobrança doa quintos a ferro e fogo" Cp. 197).

Os linguodentais /tê/ e /dê/, por sua vez, se alit\_e ram respectivamente em:

"Aqueles: arrastados, tristes e torturantes sinos que tocavam a agonia" Cp. 95).

"Inácia toda dona e mandona" Cp. 131).

A aliteração dos fonemas alveolares /cê/ e /lê/ ê notória em:

"... cabelos soltos,, secos e sem brilho" Cp. 62).

"Você não conhece esses sertões" Cp. 95).

Outros exemplos de aliteração se verificam com os fonemas /kê/, /lê/ e /bê/:

"... entre cr.uzas de caburês e curibocas, carijões" Cp. 311.

"E as cabeças coroadas de plumas, cocares e carami-nholas de fitas vermelhas" Cp. 56).

"... a cara bem junto do livro, ele lia para ela uma écloga, uma lira, uma elegia Cp. 111).

■ "A.luz leitosa da lua cheia" Cp. 17).

"... Botijões vazios de vinho, ou bilhaa bojudas de barro" Cp. 62.

Os exemplos de aliteração expostos concorrem junta-mente com as sinestésias para a comunicação do sensorial tão pecu- liar ao Barroco.

### 5.1.7.3. Eco e Homoteleuto

Outra figura de grande sugestibilidade sonora explorada em Os sinos da agonia é o Eco, fusão de sons bem soantes, palavras ou sílabas, conseguido graças ao uso de várias figuras tradicionais como a anáfora, o jogo de palavras ou o tracadilho. Eis alguns exemplos:

"... sertões distantes por onde andou perdido, escondido, perseguido" Cp. 17}.

"Januário se jogou de comprido no chão. Um clarão, um estrondo" Cp. 631.

"ü clarão e o estrondo, o quarto na escuridão" Cp. 1831.

"O coração sempre agora temeroso, depois de lembrado ae assustou com as palavras salvação, perdição das Minas, viu que ela tinha razão" Cp. 115}.

■ "O hoittem freou bruscamente o seu cavalo, encarou-a demoradamente. Tão demoradamente, tão ousadamente..." Cp. 126}.

"Abriu o portão, e s5 entã^ se voltou" Cp. 64}.

"Ela não estava sozinha, Inácia vinha. . . ." Cp. 179}.

"Mas que diabo de promessa é essa?" Cp. 96}.

"Os riscos que as nuvens formavam dancando, adensando, esgarcando" Cp. 19.7}.

Uma variedade do Eco, segundo Silveira Bueno e o Homoteleutoiro ou Rima. Ambos se fundem na repetição de sons iguais dentro da frase. Os ditados, os provérbios trazem sempre casos de homoteleuto: "Ande eít quente e ria-se a gente"; "Ir aos trancos e barrancos"; "Prometer mundos e fundos".

Os exemplos abaixo enfileirados dão mostras da significativa presença do Homoteleuto em Os sinos da agonia, contribuindo muito para o comprazimento sonoro e atendendo também a intenção barroquizante nela estampada:

"Cada tempo tem seu uso, cada porca tein seu fuso" (p. 87).

"Como tarda o meu amigo na guarda" Cp. 184).

"Disse ela uma vez este verso antigo: verso, mentira reverso" Cp. 184).

"... os olhos vigilantes e vivos, os olhos da tropa regular e da tropa de ordenanças vivos e ointilantes" Cp. 27).

"... atavam as gargalheiras entre si, para que eles não fugissem de volta das fisqueiras Cp. 18).

"... dom João Quebedo não encontrava ninguém que lhe fiasse um vintém" Cp. 85).

"... se comprazia nas lembranças e nelas e delas, procurava viver" Cp. 153).

#### 5.1.7.4. Imagens Sensoriais

Um dos aspectos da manifestação do Barroco no romance de Autran Dourado está na preocupação com o visual; com a busca deliberada da sugestão ótica, com a necessidade pragmática de suscitar, a partir do absoluto enlevo dos olhos, o embevecimento arrebatador e total dos sentidos.

- Autran busca sempre o comprazimento dos olhos, seja no aproveitamento do colorido dos cortejos, na pompa dionisiaca das festividades, na versatilidade cromática da indumentária ou mesmo na minuciosa descrição do ambiente domiciliar.

O primado dos olhos evidenciado nos cortejos e festividades se elucida de modo mais estrito ao exame atento de determinadas passagens de Os sinos da agonia, principalmente aquelas referentes à celebração da farsa pantomima (a morte de Januário em efígie - páginas; 29, 30, 31, 32, 33, 34) e à procissão de Corpus Christi (p. 56, 57) relemburada por Januário tal qual a descreveu um velho cujo "nome não'lhe acudia" (p. 55). Usando de uma linguagem de caráter nitidamente hiperbólico, Autran Dourado consegue visualizar nessas passagens dois instantes de efusão barroca, median-

te o cromatismo vocabular e uma imagística significativamente ligada ao sensorio-visual.

Relativamente à procissão de Corpus Christi pode-se constatar a sensibilidade ótica do autor através do jogo de verbos, substantivos e adjetivos referentes a cores e a fulgurações, carregados de uma conotação de feérico barroco;

"Ds turcos e os cristãos militarmente vestidos, os vistosos uniformes e turbantes com broches de pedra do tamanho de uma moeda, as espadas e adagas de prata reluzente C...). Os romeiros e ninfas, os anjos, e serafins, vestidos com as cores todas do céu, as asas de penas brancas e veludas, faiscando estrelas e pedrarias. C...) As cabeças coroadas de plumas, cocares e caraminholas de fitas vermelhas. E os cavalos de alto preço... Os Mouros, os ruões, os morzelos, os alazões de pêlo muito escovado e lustroso, as crinas e rabos entrançados e enfeitado de vária fitaria, guizos e sininhos polidos que nem ouro. Os xairéis agaloados, as selas de veludo, os freios, caçambas e passadores de prata. Uma festa luzente, rebrilhosa, de ouro e riqueza" Cp . 56 )

A celebração da morte em efígie (a farsa pantomima) é outro momento de efusão barroca não só pelo comprazimento que oferece aos olhos, mas sobretudo, porque é descrita mediante uma linguagem marcadamente sensorio-visualista tal como a comprovam os excertos que se seguem:

"Os homens nas suas melhores vestias, calções e casacas, as cabeleiras brancas. As mulheres nas suas altas trunfas, vestidos decotados, de veludo de tafetá bordados a ouro, coberta de aljófares, pérolas, corais, lavrados, anéis faiscantes de pedrarias, gargantilhas, pingentes, rosáceas. Ruivas, rubras, alvaiadas, espaventoas.

C...) Uma esquadra de dez soldados, nas vistosas casaquilhas, montados em cavalos com coloridos xairéis guarnecidos de franja dourada, os arreios da sola bordada e latão polidos, os estribos e arreatas reluzentes, o mosquete a tiracolo, a espada na mão direita, a rédea firme e alta abria o cortejo.C...)

Depois dos soldados, bem na frente, vinha o cruciferário na sua batina de gala, a sobrepeliz rendilhada, erguendo bem alto a grande cruz de prata C » t» 1 •

Seguiam-se as mesas e colegiadas das irmanda -

des, nas suas opas roxas, brancas, encarnadas, azuis castanhas e pretas. C...)

E vinha incorporado o Senado da Câmara com a sua bandeira, as armas da Vila bordadas a ouro. C...) E continuava o aparatoso cortejo com o ouvidor, Juízes e escrivães nas suas melhores capas com bandas de ruidosas sedas, as suas casacas de lemistes, os bordados de ouro na goela, os coletes de cetim lustroso, os seus chapéus de pluma debaixo do braço, a cabeça empoada, a testa alta suando muito, as meias de seda muito esticadas e justas modelando as pernas, as ricas fivelas dos sapatos, as mãos enluvasdas segurando hieráticas o punho dos espadins e baf-tões. C p . 3 2 ) .  
c...} ■

O Capitão-General apareceu finalmente na sacada central do paço C...). O seu melhor uniforme, trespassado de bandas, coberto de dourados e venetas, reluzia. Aos olhos dos áulicos e na língua arrevesada dos panegiristas do áureo trono, era o próprio Sol Novo da América C...K

De dentro do maior silêncio surgiu um cavalo negro **coth** os seus arreios aparelhados de prata, o xairel de veludo, a crina entrançada cheia, de guizos e fitas de mil cores. Era o coronel de dragões que ia comandar a solenidade" Cp. 33, 34).

O impacto visual, fundamento estético do estilo seicentista é expresso por uma variedade de termos (verbos, substantivos, adjetivos) ricos em conotações visuais que se remetem à sugestibilidade de fulgurâncias :

"Olhos brilho so s e raiados de sangue" Cp. 17).

"Olhos que deitavam chispas" Cp. 23).

"Os olhos agora abertos tinham um brilho mais aveludado" Cp. 26).

"... Os cabelos de perto eram mais brilhantes e cheirosos, estalavam" Cp. 54).

"Mulungu, o peito, nu, brilhoso" Cp. 56).

"Mulungu aparecia rebrilhando negro como untado de alcgtrão" Cp. 55).

"A pistola era de um brilho faiscante" Cp. 62)

"O negrumé brilhoso dos olhos" Cp. 66).

"... uns olhos azuis faiscantes" Cp. 68).



"... brilho e fogo que renasciam nos seus olhos"  
(p. 6BK

"... Uma barba fechada e preta, lustrosa é Lustrosos  
os cabelos" [p. 100 3,

"Em vólta dele CGaspar3 uma auréola de luz, encantamento. O esplendor de prata dos santos, Não apenas em volta da cabeça, de toda a sua pessoa. Resplandecia" Cp. 100 3.

A linguagem douradeana em Os sinos da agonia reveste-se pois, de sensibilidade ótica como ilustram os exemplos acima. Segundo depoimento do próprio autor, este romance é uma "paródia de estilos", baseada em vários autores, entre eles. Tomás Antônio Gonzaga (Cartas Chilenas): "Usei das Cartas Chilenas pelo extraordinário poder visual, Gonzaga o mais brasileiro de todos os poetas do período (8) Aliás, esta capacidade visual de Gonzaga é notada por Afonso Avila no capítulo O Primado Visual na Cultura Barroca Mineira de seu livro O lúdico e as projeções do mundo barroco (9). Segundo ele é bastante regular nas Cartas Chilenas a frequência de construções em que predominam o verbo ver e os substantivos vista e olhos ou outras palavras correlatas. Igualmente para Rodrigues Lapa, Gonzaga foi "efetivamente um grande visual" (10).

As sensorializações presentes na linguagem de Autran Dourado não se prendem apenas ao visual; nela predominam, dispersas pelo romance inteiro, "imagens também táteis, olfativas e auditivas.

A imagística tátil tem grande preponderância e parece ter sua justificativa no fato de que Os sinos da agonia sendo uma obra dimensionalmente barroca, explora em demasia o sensual, num apelo conspiciente aos sentidos. Entre as imagens táteis dispersas e reiteradas ao longo da narrativa citam-se como exemplos:

"A mão dele úmida., a mão de Malvina fria. Como frio e úmido o gosto do beijo que ela lhe deu antes de saírem do quarto dos fundos. Antes a boca era quente e úmida, cheirava a quente. Agora, quando a beijou, era apenas fria e úmida. A mão dele é que sua-va" Cp. 61).

"Aquelas mãos delicadas mas firmes, gordinhas e ca-

rinhosas, bem feitas e perfumadas, a pele clara e macia, meio pintadinha por causa da ruividão" (148),

"Ela lhe beijou as pálpebras cerradas e ele sentiu o molhado gostoso dos lábios, entre frio e quente" (p. 137).

"Branca e reluzente, lisa e sinuosa, se metia debaixo dos lençóis" (p. 119).

"Deviam ser macios, os dedos alisando seda, pele o.U arminho. Como é que conseguia aquela macieza delicada" C.p. 100).

"Uma brancura de porcelana (Gaspar), os dedos dela já apalpavam" Cp. 999).

Muitas vezes, há o fusionismo de imagens tateis, olfativas e visuais e mesmo auditivas:

"Mesmo as coisas de há um mês tinham as cores, o sonido e o tono das velharias" Cp. 130).

"O cheiro dos seios, o cheiro quente da respiração, dos soluços contidos, o cheiro de benjoim que ele usava. Mesmo de longe Gaspar podia sentir. Os olhos do Capitão-General, fingindo que pousavam na toalha de damasco, deslizaram enviesados e cobiçosos para os seios subindo e descendo na moldura do decote usado, coberto pela mantilha" Cp. 148, 149,).

"Eruía, gozava finamente em silêncio, na aparente frieza e imobilidade, aquela voz brilhantemente sonora, aqueles olhos que escureciam e clareavam, minguavam e cresciam, com as emoções mais escondidas, aquele cheiro quente e duradouro - carne palpitante, benjoim, aqui lá" Cp. 169).

"A cabeça de Malvina pesada e quente no ombro. O cheiro estalante dos cabelos, o cheiro ondulante dos seios, cheiro queimoso dos olhos e das narinas" Cp. 1501.

"Aquele cheiro quente de vela derretida se misturava com o cheiro adocicado e penetrante das flores" Cp. 1331.

Conclui-se que as sensorializações manifestas no ro

mance, seja pela imagem de cor, de sonoridade, de luzes, de fulgurações, de sugestibilidades plásticas dos objetos, seja mediante as redundâncias sinestésicas, aliterativas e rítmicas se ajustam às exigências sensoriais da arte barroca com aplicações das possibilidades frutivas dos sentidos e da inteligência.

## 5.2. Artifícios literários

O estilo de Os sinos da agonia assume dimensões barrocas também por meio de artifícios verbais e frásicos.

### 5.2.1. Artifícios verbais

Os artifícios verbais são trabalhados ao nível da palavra constituindo-se de preciosismos, trocadilhos e da enumeração excessiva.

#### 5.2.1.1. Preciosismos verbais

A preocupação pelo brilhantismo retórico, pelos efeitos convencionais com fins de aparato, decoração e grandiosidade próprios da arte dos Seiscentos preside a elaboração estética do romance sustentando sua estrutura do puro jogo das sutilezas verbais obtido graças ao emprego de vários artifícios, entre os quais os preciosismos vocabulares, isto é, termos raros que enriquecem demasiadamente a linguagem.

Exímios teóricos do estilo Barroco como Hannah Levy, Alfredo. Bosi, Otto M. Carpeaux e Afrânio Coutinho enfatizam o pre-

ciosismo como uma das formas de o Barroco cultivar o decorativismo, a pompa, a ostentação.

A linguagem douradeana torna-se ricamente gongórica pelo entretecido dos preciosismos embasados na altissonância das palavras, tal como ilustram os seguintes exemplos: dor macerada (p. 15); mundo de silente (p. 17); xarêis agaloados Cp\* 56); basbaqui - ce áulica e louvaminheira (p. 58); ombros pressurosos (p. 58); dança airosa dos gestos (p. 59); fagulha tridentina (p. 88); sopitar a fúria (p. 91); espreguiçamento de gata ronroneira (p. 90); mulato músico sestroso (p. 94); fingindo um amuo (p. 97); flatos de' feder (p. 119); ã sinistra do hospício da Terra Santa (p\* 15); sonoridade velada de violas errantes, de uma harpa eólia tocada pelo vento (p. 163); idêia fatídica e estapafúrdia (173); repensou num átimo tudo aquilo (180); esgar doloroso no canto da boca repuxada (p. 184); antevia meticulosa o galeio, o talho do bordado (p. 188); olhos esgazeados e rútilos (p. 193); tropismo de planta ou bicho (p. 193); essas coisas de crfêolitos e filigraças (p. 198); espetáculo guinhol (p. 30); bêbados costumazes, opilados e hidrópicos (p. 31); uma garofinha mulata (p. 33); aos olhos áulicos e na língua arrevesada dos panegiristas do áureo trono (p. 33); névoa estúpida (p. 31); fan - tástica ópera de títeres (p. 31); figuras esculpidas em cera, alfe - nin Cp. 31); luz intestinal Cp. 43); espectral mistério (44); respe - to arcaico C188); a fúria do femeeiro atravido Cp\* 127); franzindo o cenho C19. 6) ; luz leitosa Cp\* 17); luz alvaiada Cp. 17).

Os preciosismos ou altissonância dos vocábulos encontram nos "arcaísmos" uma de suas fontes. Garcia Morejon e Alfredo Bosi informam que a literatura barroca dá grande valor a vocábulos arcaicos. No dizer de Morejon os escritores barrocos ressuscitam velhas palavras e velhas formas por meio de novas significações, Alfredo Bosi sustenta que a obsessão pelo novo tão notória entre os autores barrocos é conseguida, em parte, por meio de "arcaísmos ressuscitados" (11). Por sua vez, o próprio Autran Dourado confessa na sua lil^téria de carpintaria que usa nos seus streams of consciousness" o coloquial mineiro "tão cheio de arcaísmos" (12) .. o mesmo autor ainda informa que os arcaísmos de Os sinos da agonia foram encontrados no Dicionário da língua portuguesa de Antônio Mo-

raes da Silva: "Essa obra preciosa me serviu (...) no achatamen-  
to das palavras faladas na sua época e tidas como arcaicas pelos dj<sup>^</sup>  
cionaristas atuais" (13). Arcaísmos e expressões arcaicas de sonora  
significação estética, aproveitados do coloquial mineiro aparecera  
em grande número no romance Os sinos da agonia:

- "A mãe teúda e manteúda, feito diziam" Cp. 16).
- "Um angola, cabinda, melhor ainda" Cp. 20).
- "Tinha sémpre um branco para suiigã-lo" Cp. 38}.
- "Para que aquela outra vez, o outro eu noturno não  
o sui igasse... " Cp. 39}.
- "Em que alhada você foi se meter." Cp. 48}.
- "ü pai sentiu na carne a cutilada do filho" Cp. 68}.
- "Uma vez gritou com ela e a preta se escafedeu  
... eram fniašmas que vinham com Cp. 130} os navios"  
Cp. 71}.
- "... desciam a cãtaña por detrás" Cp. 98}.
- "... saltava ruinha em pelo de dentro de suas últi-  
mas holandêsãs" Cp. 119}.
- "... lembrar os tempos d'antanho" Cp. 88}.
- "... vendo aquela cidade da qual não podia se apro-  
ximar mais do que a padraisto" Cp. 17}..
- "Quando começou a se enfeitar, mudava de figura,  
queria ser casquilho" Cp. 129}.
- "Pensou o mazambo desenraizado que ele não conse-  
guiadeixardeser" Cp. 156}.
- "... seu cavalo ajaezado de sola bordada" Cp. 35}.
- "Preto sabe tudo, basta esticar as onças..." Cp.  
210}.
- "... não fique'aí feito um estafermo, se avie!" Cp.  
.921,

"... botar a cabeça dela nos seus ombros e ir minajido, cafunando, ..." Cp. 166),

"... mesmo sabendo da fama estúrdia de Gaspar" Cp. 196).

"Nenagem obrigatória. Quando ele passava..." C144).

"... ele já tão grande por nascimento e tenca" Cp. 58).

"Cpodiam reparar, tenência, Gaspar pensou ligeiro, quase astuto" Cp. 146).

"não atino com o razoado da promessa dele" Cp. 96).

Segundo Garcia Morejon, Dias-Plaja e Alfredo Bosi, o "neologismo" se constitui ao lado dos arcaísmos noutra fônte de criação de preciosismos. Alfredo Bosi ressalta que a obsessão pelo novo dominante entre os escritores barrocos os levou a criar neologismo e outras formas de expressão julgadas desprezíveis por muitos, Garcia Morejon, por sua vez, declara: "o desejo de ostentação e do maravilhoso que envolveu o escritor dos Seiscentos concorreu para a criação de neologismos de sabor cultistas" (14), Já Diaz-Plaja observa: "A finalidade do Barroco é causar admiração e, para isso, os escritores apelaram para os neologismos tornando mais cultista o seu estilo" (15).

Embora não tão freqüentes como os arcaísmos - o neologismo também aparece em Os sinos da agônia como artifício favorável à criação de preciosismos cultistas, como os que se inserem nos exemplos abaixo:

"Como ela o adamava" Cp. 211).

"... as regras e os costumes seus e do velho Valentim Amaro Galvão, que não se ajustavam ao feitio do filho, julgados adarriado pelo seu velho preconceito de geralista curtido" Cp. 93).

"... Mazambo, palavra que ele, como outros, transmutava em motivo de orgulho" (p. 92).

"... não eram meneios e gestos adamados" Cp. 99).

"... a última nota ecoou feito uma pedra na paradeza escura de um poço" (p. 90).

"ouviu o filho sobre a justeza e sabença do que ia **fazer**" Cp. 65).

"Ele tinha no final da vida umas repentinas bambezas, quenemeu, disseopai" Cp. 74).

"O velho sonhava, o velho tresvariava" Cp. 78).

"Malvina tresvariava, pela primeira vez na vida amava, se ardia e se incendiava" Cp. 109).

"a sossegada e branda paradeza do tempo" Cp. 153).

"Depois tudo recomeçava, agonia. Até o desinfeliz encontrar sua paz" Cp. 17).

O contingente de exemplos aqui apresentados para comprovar a existência de preciosismos verbais de cunho cultista, quer embasados na altissonância das palavras quer nos arcaísmos e neologismos, põe em evidência o caráter barroquizante do estilo de A. A. de A. Dourado.

#### 5.2.1.2. Trocadilho

Hannah Levy referindo-se ao virtuosismo do estilo barroco, cita o trocadilho como um dos artifícios comumente empregados pelos escritores do período seiscentista. Consiste ele num jogo de palavras semelhantes no som e diferentes na significação, e que podem dar lugar a equívocos.

O exímio orador Pe. Vieira dá, na sua prosa oratória, exemplos de trocadilhos:

"Pregadores.\* os de cá, achar-vos-eis com mais P a c o; os de lá, com mais passos".  
(Sermão da Sexagésima).

"Novelas e novelos são duas moedas correntes desta terra" (Sermão da Quinta Dominga da Quaresma).

Um exame não muito atento da linguagem de Os sinos da agonia deixa transparecer trocadilhos e jogos verbais de sabor cultista:

"... Já pensava sem desvios e sem desvãos na morte de João Diogo" (p. 51).

"... alguns pecados mortais (...), que se saldariam com simples missas, espórtulas ou indulgências compradas, mas que sempre é bom desconfiar, que fiar e porfiar é a nossa principal ocupação, ócio e negocio nestas Hinas" (p. 29).

"Já se via mudando-o. C...) Tanto se via que se esquecia de vê-lo" t\_p. 105).

"O desejo de ver era tão grande que via o impossível de ver" Cp. 108).

• "Entre recuos e negáças, avanços e negativas, começaram a examinar o que juntos podiam fazer" Cp. 123).

"nulher melhor do que ela não tinha" Cp. 106).

"... os bandos córriam, iam e percorriam os caminhos" Cp. 29).

"Conhecia bem os seus sonos e insônias" Cp. 51).

■ "De uma certa maneira era um abuso. Agora queria homens desabuzados" Cp. 126).

"E pela primeira vez veio o sonho que daí em diante iria se repetir com crescendos e acrescentamentos" Cp. 168).

"Quando as coisas não aconteciam ou aconteciam tão vagarosamente que nem se notava, era como se não acontecessem. Quando não tinha ainda começado a acontecer" Cp. 153).

"... antigamente se comprazia nas lembranças e nelas e delas procurava viver sem indagar porque as coisas aconteceram, mas vendo apenas como aconteceram" Cp. 153).

"... Como se uma pessoa sombria e premonitória (...),



pensasse por ela, nela, além dela" (.106).

"Disse ele uma vez este verso antigo. Verso, menti-  
ra reverso" [p. 184).

#### 5.2.1.3. Enumeração excessiva

A "enumeração" é um expediente de uso abundante na Literatura e tem o objetivo de realçar idéias e criar, certas impressões. No estilo de Os sinos da agonia ela é uma constante e se reveste de conotações semânticas ajustáveis à dimensão barroca da obra. É admissível que ela se remeta às minúcias, aos pormenores que peculiarizam as artes visuais barrocas, sugerindo variedade multiplicidade, coisas intermináveis, impressão de mobilidade e de rapidez.

Percebe-se a enumeração excessiva neste romance por meio dos processos sintático, morfológico e da ordem gradativa.

Do ponto de vista sintático a enumeração excessiva, manifesta-se pela criação de vários termos que podem exercer todos uma mesma função sintática - "objeto direto, objeto indireto, predicativo e complemento nominal.

A título de confirmação, observa-se como a transcrição abaixo deixa transparecer uma excessiva enumeração de objetos diretos para o verbo "ver":

"E ele viu os peitos cheirosos que depois iria apalpar e morder. Via a boca pequena e carnuda, os lábios emudecidos naquele adorável e amoroso sestro de passar a pontinha da língua por entre os dentes. Veria os olhos rasgados e redondos, luminosos, azuis, deitando chispas, sorrindo para ele. E viu os cabelos suspensos na trunfa emperolada, os fios brilhantes. E via os ombros redondos, toda ela uma só harmonia arredondada de miríadas de brilhos e cheiros" Cp, 531.

Morfologicamente a enumeração excessiva é fortemente notória através do emprego da adjetivação abundante.

Garcia Morejon, admitindo que o adjetivo é o indicador das qualidades do homem e que a arte barroca ê, na maior parte das vezes, a expressão em movimento das qualidades fluídas do ser, chega mesmo a afirmar que "a adjetivação alcança no Barroco uma dimensão substancial, seria quase o substantivo de sua expressão lírica" («3.

Preocupado com o virtuosismo técnico e ciente do papel que o adjetivo desempenha na linguagem barroca, Autran Dourado procura dar tratamento particular a essa categoria gramatical em Os sinos da agonia, adotando os processos da acumulação excessiva, anteposição e substantivação.

A acumulação supérflua e intensificatória de adjetivos para um só substantivo parece ter duas razões intimamente ligadas à problemática do Barroco. Remete-se ela aos enfeites, à minúcia, ao pormenor tão significativos na estética plástica barroca, bem como concorre para traduzir toda uma ação e conflito interiores das personagens. Como exemplo dos que o homem seiscentista experimentou, favorecendo a uma linguagem gongórica e mais emotiva do que racional. Autran Dourado usa o adjetivo em seqüências ou grupos de três, quatro, cinco, na maioria das vezes como uma modulação, um respiração dos personagens, um crescendo dramático, uma aproximação progressiva de uma emoção, como quem tentasse precisá-la, torná-la nítida aos poucos, por um esforço, da mesma forma com que o romance busca a configuração de sua história.

■ " . . . urn poder colonial, obscuro, temido, barroco, amado e absoluto" [pág.36].

"... o cabelo liso, duro e grosso, preto" Cp. 37}.

II " . . . voltava a repetir a mesma voz antiga, raivosa, escura" Cp. 38}.

"... o esplendor dos seus peitos nevosos e duros, aveludados, brilhantes à distância" Cp. 52}.

"Veria os olhos rasgados e redondos. luminosos,  
azuis" C p. 53}.

"... esposa de um homem velho, zeloso e ciumento"  
Cp. 54).

"Não era mais aquela mão lânguida, gordinha, macia,  
tão feminina, que o encantava" (p. 61).

"... picadas e veréias incertas, apagadas, perigo-  
sas, infestadas de febre" Cp. 673.

"Mãos delicadas, mas firmes, gordinhas e carinhosas,  
bem feitas e perfumadas" C. 96 3.

"... seu feitio delicado, medido, pausado, fino" Cp.  
1011.

"... um ser branco e puro, casto e fugidio, diferen-  
te" Cp. 102 1.

"Tudo nele era puro, sonoro, poético, sonhador e  
pastoril" Cp. 1031.

"... a mesma Malvina arteira e manhosa, dominadora  
é w' l' ün tóridsa " Cp. 1031.

"... olhos vivos e avermelhados, quentes, piscos  
é ávidos" Cp. 1201.

"... o o 1 har-^f órte, gordo, quente, ousado" Cp. 1271,

"As coisas eram tristes, frias, silenciosas, opacas  
é duras" Cp. 1371.

"A mão firme, real, protetora, amiga" Cp. 1401.

"E as lembranças da irmã eram boas e ternas, puras  
é 'mansas " Cp. 1421.

"... não tinha pensado até agora na flalvina real e  
existente, fulgurante e perturbadora" Cp. 1461 .

"... os seios C...) eram duros, livres, brancos, per-  
fumados" Cp. 1461.

"... olhos fortes é azuis, chamejantes, queimosos"

"... melodias suaves, sonhadores, poéticas, peste-  
ra" Cp. 163).

"... olhos frios, duros e lúcidos, desanuviados..."  
Cp. 163).

"Os olhos duros e inchados, secos e vidrados..."  
Cp. 185).

A antecipação do adjetivo ao substantivo em Os si-  
nos da agonia é processo recorrente e tem especial significação no  
tratamento estilístico barroco do autor. Rodrigues Lapa, discorren-  
do sobre a posição do adjetivo faz algumas observações importantes.  
Segundo ele, o adjetivo pósposito ao substantivo tende a conservar  
o valor próprio, intelectual; quando anteposto, tende a adquirir um  
sentido afetivo. Geralmente, quando anteposto, não é favorável  
à nitidez das idéias, ressalta-se mais o relativo e negligencia-se  
o absoluto. Ora, Autran Dourado, trabalhando uma obra que se preten-  
de dimensionalmente barroca, tira bom proveito dessa colocação ante-  
rior ao substantivo. Primeiramente, porque, assim agindo, permanece  
mais na esfera do sentimento, e melhor exprime o conflito interior  
das personagens. Em segundo lugar, porque a não nitidez das idéias  
que ela expressa, parece remeter-se às categorias wolflinianas de  
profundidade (resistência contra o delimitado, contra o eterno) e  
de clareza (clareza relativa (obscuridade e jogo de claro-escuro)). A título  
de comprovação enfileiram-se alguns exemplos:

"...os dois renques de tambores C...), defronte do  
pelotão que cercava a força, começaram a rufar pode-  
rosos, em frenéticas, rolantes, contínuas, ensurde-  
cedoras, soturnas e infundáveis batidas..." Cp. 25).

■ "... á recatada esposa de um homem velho" Cp. 54).

"... aqueles arrastados, tristes e torturantes si-  
nos que tocavam a agonia" Cp. 95).

>1  
■ ta os -mais vaporosos, colantes e finos tecidos"  
Cp. 117).

"o sútil, o inocente e solitário prazer" Cp. 120).

"... as coisas ganhavam sua verdadeira e real si-<sup>^</sup>

nificação" tp. 165).

"... Mulungu parecia uma colossal estátua untada da alcatrão" Cp. 34).

"Tão de mansinho passou do entresono para silenciosa muralha do sono" Cp. 39).

"A grande boca que o devoraria" Cp. 51).

"... não conseguia ser derrubado C...) pelo total aniquilamento" Cp. 51).

"... adorável e amoroso sestro de passar a pontinha da língua por entre os dentes" Cp. 53).

"... as macias ondas de um sino" Cp. 53).

"... a fala ritonicamente sibilada da mãe cunhã na perdida noite da sua infância" C20).

"... d frio e sutil mazombo que viveu na coíte" Cp. 157).

A substantivação do adjetivo e, segundo Eugênio Goes fl71, "um maneirismo verbal de cunho barroco". Pe. Vieira, no Sermão da Sexagésima emprega o adjetivo substantivado como se pode ver na seguinte passagem: "... nesta-árvore, que podemos chamar árvore da vida, há de haver o proveitoso do fruto, o formoso das flores, o vigoroso das varas, o vestido das flores e o estendido dos ramos"

(18). Autran Dourado se vale desta técnica em atendimento ao apelo de ostentação formal da literatura barroca:

"O selvagem dos olhos..." Cp. 103).

"Apenas sentia o liso branco do marfim" C.p. 157).

"Mas ó liso do marfim, as teclas eram diferentes" (p. 157).

"... o redondo daqueles ombros" Cp. 170).

"... agradecer ao verde antigo e subitamente brilho - sodas janelas" Cp. 193).

"... o arroxeadado das olheiras" (p. 195).

"O branco dos olhos era mais castanho e lustroso do que nunca" Cp. 216).

"O próprio Isidoro, cujo branco acastanhado dos olhos podia adivinhar" Cp. 51).

Os objetivos assinalados sobre o tratamento especial que o autor confere ao adjetivo permitem concluir que parecem justificar a sua pretensão de imprimir ao estilo de Os sinos da agonia feição nitidamente barroca.

A enumeração excessiva em Os sinos da agonia não se dá apenas com o emprego da adjetivação abundante. Muitas vezes os diversos elementos de uma enumeração obedecem a uma ordem gradativa processo muito peculiar à prosa barroca.

Teóricos da literatura como Vitor Aguiar e Silva, Hannah Levy e Afrânio Coutinho enfatizam o emprego sistemático de verbos e substantivos paralelamente em graduações na estética literária barroca. Coutinho salienta que a ordem gradativa das palavras torna cultista a prosa barroca e visa também, traduzir a tensão interior do homem a qual se desenvolve num crescendo até atingir o paroxismo.

Na oratória de Vieira as palavras em graduações tornam cultista o seu estilo, como ilustra a seguinte passagem do "Sermão de Santo Antônio".

■ "Salta o coração, bate o peito, -mudam-se as cores, 'chánrie J am os olhos, desfazem-se os dentes, escuma á boca, morde-se a língua, arde a cólera, ferve o sangue, fumegam os espíritos; os pés, as mãos, os braços, tudo é ira, tudo fogo, tudo veneno" (19).

A relevância que Autran Dourado empresta às palavras em ordem gradativa o aproxima do cultismo barroco e quase sempre retrata o conflito interior das personagens:

"... nenhum sangue quente subindo pelo peito, engrossando-lhe a goela, saltando-lhe os olhos" Cp.21)

"O bodum entranhava na roupa, no nariz, na memória" Cp. 21).

"... o cheiro nauseabundo C...) lhe insultava o nariz, embrulhava o estômago" Cp. 21).

"Estava tragicamente preso àquela cidade, àquela casa, àquela mulher" Cp. 22).

"... esticava os ouvidos, alargava-os, buscando adivinhar, reconhecer, ouvir o que aqueles sinos d' ziam" Cp. 15).

"Como se os seus mais secretos e perigosos pensamejn toa transparecessem no olhar, na voz, nos min imos gestos " Cp. 107).

"Tão fortea eram o prazer, a alegria e a felicidade que estalavam: no seu doente coração" Cp. 108).

"Malvina tresvariava, pela primeira vez na vida ama va, se ardia e\* se incendiava" Cp. 109).

"Ela dizia, é você, Gaspar? O coração aos saltos, trêmula, dfegant e" Cp. 109).

"Estendia a cára, o pescoço, o colo para ele" Cp. 1161.

"Gaspar voltava atrás, buscava retornar o balanço perdido, a cá-Ima e a paz" Cp. 1671.

"Dominou á vöz, os gestos, mesmo o tremor das mãos" Cp. 1681.

"... A pintura ia esmaecendo, o risco das figuras esfumava, as cores empalideciam" Cp. 183).

"... os olhos de Malvina eram duros e gelados. Se tinham brilho, era C...) o brilho que afasta, inti-na, repele, afugenta" Cp. 188).

"no olhar é que morava o fogo, o brilho e a luz" Cp. 1841.

As gradações, com sua finalidade atrás exposta, sa-  
iientam-se, pois, na estrutura da obra como um dos artifícios emprf  
gados para dimensioná-la barrdcamente.

Com base no que se expôs a respeito da enumeração excessiva é possível concluir que este seja um dos mecanismos adotados pelo autor para tornar favorável a expressão do Barrocó no estilo de Os sinos da agonia.

### 5.2.2. Artifícios frásicos

Os artifícios manipulados ao nível da frase tais como a progressão livre e imaginativa das sentenças, a omissão das ligaduras sintáticas ordinárias, a assimetria, as construções zeugmáticas, o hipêrbato, os aforismos e os popularismos de sonora significação estética se constituem típicos processos sintáticos cultistas capazes de comunicar a 'linguagem de Os sinos da agonia a sugestibilidade de movimento característico da arte barroca.

#### 5.2.2.1. Progressão livre e imaginativa das sentenças

Autran Dourado organiza as frases e os períodos obedecendo mais a ordem imaginativa e ao fluxo mental das idéias aparentemente desconexas. Daí o emprego de frases caóticas típicas do monólogo interior, com seu feitio incoerente; daí, também, o emprego de uma pontuação revolucionária, livre. Com esses dois expedientes o autor parece remeter-se à abertura das formas barrocas propostas por Wblflin. Considere-se inicialmente o seguinte exemplo; "Saberia como tratá-lo. Ela com seu feitio alegre, toda luz" (p. 98).

A ordem não imaginativa, mas lógica e sintática, seria esta: "Ela com seu feitio alegre, toda luz, saberia como tratá-lo",

Sintaticamente há no exemplo acima um só período. 0



ponto que finaliza o suposto primeiro período vale, na seqüenciação lógica do pensamento, como vírgula."

Outros exemplos podem documentar este fenômeno:

"A senhora tem uma, jóia em casa. Mais que uma jóia. A primeira vez que viu o cravo" Cp. 100).

"Cartas e mais cartas, não sabia mais quantas cartas escreveu. Desde que ele a abandonou, depois da missa" Cp. 175],

"Os heróis dos livros, que ela então Cantes) vestias com outros panos e cores. Agora deviam ser assim feito-ele" Cp. 99).

"... franziu a testa e fechou os olhos com força. Feito tivesse quebrado alguma coisa, vamos üicer um cristal" Cp. 1011.

"Que susto você me pregou! disse ela cuidadosamente ■ depois. Quando comentaram o acontecido" Cp. 107).

"Malvina dizia várias vezes o nome de Gaspar. C...) Pelo simples prazer, pela fruição, pelo gozo de dizer" Cp. 107).

"Daí a uns dias mandou aprontar o seu ruão e um cavalo bem manso, de andadura mais a jeito, para ela. Mesmo Malvina tendo dito que era fazendeira experimentada, antigamente" Cp. 125).

"Um menino apavorado pelo ribombar redondo daqueles trovões que estouravam longe, grossos, soturnos, ruir dos mundos. Quando os raios curiscavam nas se\_r ras e rompiam os céus das tempestades noturnas" Cp. 1011.

"SÓ pensava não em Piratininga, mas no reino. Nos imaginosos reinos de sua fantasia" Cp. 991.

#### 5.2.2.2. Omissão das ligaduras sintáticas

As divagações das personagens, os fiapos difusos das suas lembranças, tudo, enfim, que lhe vai passando pela mente conturbada e atônita, todo um fluxo de consciência ou torrente-do pensamento, Autran Dourado simula reconstituí-lo em fragmentos de frases soltas e incoerentes, que se vão encadeando por simples associação de idéias numa progressiva movimentação que lembra o dinamismo da arte barroca. "Linguagem solta como os blocos narrativos, o micro obedecendo ao mesmo modelo do macro" (20), conforme depoimento do próprio autor em sua Poética de romance.

Para assinalar a soltura das frases e sua progressão livre, Autran Dourado recorre à omissão das ligaduras sintáticas ordinárias, processo cultista, segundo Morris Croll. No que tange a esse artifício. Dourado confessa que riscã, poda e evita as adversativas, a ligação entre as orações: "As orações deviam se ligar e se fundir por um outro critério que não o de coordenação e subordinação, critérios da velha lógica que marcou a gramática da boa prosa; deviam se ligar, por exemplo, a falta de uma expressão melhor, por aproximação e contigüidade ou identificação emocional de tonus. Assim, deviam ser as orações nos períodos, os períodos nos parágrafos, os parágrafos nas partes, etc. O micro devia obedecer ao mesmo modelo do macro, um devia ser consequência do outro. O intrincado tecido" (21).

A coletânea de exemplos serve para confirmar esse artifício. Os enlaces sintáticos omissos acintosamente pelo autor aparecem entre parênteses para melhor confirmação:

"... não apenas envolta da cabeça, Cmas) de toda a sua pessoa" Cp\* 100}.

"... não s5 a brancura, Cmas também) o brilho" (p. 100).

"Não podia ver bem olhos olhos. Cque eram) Com certeza do pretume brilhoso de certas ágatas" Cp.100).

"Agora Cos olhos) mais mansos, (porém) ainda selva-

gens" tp. 103).

"Tão feliz estava, Cque) não percebeu o tremor da mulher" Cp. 107).

"Imaginava os olhos não apenas tristonhos e sonhadjores; Cmas) quentes e ardorosos" Cp. 116).

"Tão perto às vezes, Cque) chegava a lhe sentir o quentume do hálito" Cp. 117).

"Pensou em fazer um gesto de ampará-la, Cmas), faltou coragem" Cp. 130).

"Agora nem notava, Cporque) tão acostumado" Cp.134).

"Tamanha era a sua alegria de se ver livre do sonho, da sensação pegajosa e sufocante Cque) não mais se importava de chorar" Cp. 141).

"... viver outra figuração. Não junto dela, se afa\_s taria. Cmas) Diante dos outros, da cidade, do Capitão-General" Cp. 171).

"Gaspar abaixou a cabeça, Ce) sem dizer palavra se qfgstou" Cp. 172).

"Carecia de reza, muita feza. Não ela, Cmas) alguém agonizando" Cp. 173).

■ "Não carecia" "6e íTiais ninguém, Cmas) "so dele!" Cp . 17 5

"No princípio Malvina lhe contava, Cmas) ultimamente emudeceu" Cp. 177).

"Não vou dizer, Inácia, Cporque) no fim você vai , ficar sabendo" Cp. 177).

"Sabia o no-me, mas era tal seu ódio e ciúme, (que) não ousava dizer" Cp. 180).

"O esplendor de prata dos santos, . Não apenas em vo\_l ta da cabeça, Cmas) de toda a sua pessoa" Cp. 100).

A ordem imaginativa da sintaxe douradeana não só rompe com os elos sintáticos tradicionais como também influencia nos mecanismos de sua pontuação. Autran adota em: Os sinos da agonia uma

pontuação marcada por algumas particularidades que podem ser interpretadas, no plano estrutural da obra, como um dos mecanismos suscetíveis de sugerir aspectos pertinentes às artes plásticas barrocas. Com base nesses pressupostos é possível admitir que os estranhamentos de pontuação, como a substituição da vírgula pelo falso ponto final (fato já focalizado atrás) e a omissão dos dois pontos do verbo dicendi, ou do travessão antes dele, sejam tidos não só como recursos técnicos expressivos da velocidade dos fluxos mentais das personagens, mas também ricas sugestões de movimento e de ilimitação encontradas nas formas barrocas.

A omissão dos dois pontos depois do verbo dicendi com os objetivos atrás admitidos é uma constante na feitura dos diálogos e do monólogo interior de Os sinos da agonia;

"Mas, meu bem, disse, eu estou sem saúde pra ir com você" Cp. 124).

"Se falavam alto alguém dizia mais baixo" Cp. 122).

"... ele disse as tuas mãos estão limpas" Cp. 66).

"Agora ele disse você está pondo reparos nas minhas falas" Cp. 69.

"antes que a cólera reventasse ou o velho desfalecesse, disse Vossa Mercê não me leye a tnal, me perdido e " Cp . 6 9 ] .

"E ela, doutora nas artes, disse sorrindo maneira -  
Sa, meu bem deixa eu ajeitar esta laçada de grava -  
t a " Cp . 8 4 1 .

"E se voltando para a preta Inácia que, de olhos e\_s  
bugalhados, tudo espiava e ouvia, disse crioula,  
não fique aí feito um estafermo, se avie" Cp. 92).

"E ela disse foi seu pai que me contou" Cp. 112).

"E ela dizia, toda íntima, bobinho uma promessa se levanta" Cp. 113).

"Quando ele disse a flauta não é própria para as melodias apaixonadas e patéticas, com certeza ela entendeu não posso acompanhá-la na sua paixão desesperada" (p. 166)

### 5.2.2.3. Assimetria

A assimetria das formas barrocas é, segundo Morejon, transposta para a Literatura, por meio do emprego alternado de períodos curtos e longos.

Autran Dourado põem em relevo tal assimetria pela brevidade ou concisão de frases que se alternam com períodos demasiadamente caudalosos.

As frases breves, sintaticamente soltas e desconexas, "style coupê" (22), são freqüentes e perfeitamente ajustáveis à focalização sumária de cenas ou incidentes registrados pela associação de idéias no monólogo interior. Além disso, são articuláveis à estrutura dimensionalmente barroca da obra por contribuir com sua incoesão íntima entre as idéias e com sua falta de relações de mútua dependência sintática, para a expressão do que Wblflin denomina de "formas abertas".

O seguinte parágrafo dá mostra do estilo, às vezes, picadinho, de Autran Dourado, que com os demais mecanismos sintáticos de intenção cultista já focalizados, concorre ao lado deles, para essa mesma intenção:

"Os sinos voltaram a tocar. Hesário e protetor de irmandade, o pai tinha direito aos dobres especiais. Uma pancada, duas, contou. Duas pancadas três vezes, os dobrea espaçados. Primeiro os sinos pequenos, depois os meões. Por último os sinos mestres. Que dobre era?

Pevia aer o que o pai tinha direito a finados. Em todas as igrejas. De tempos em tempos, até sair o corpo. O dia inteiro. Todas as igrejas vão dobrar a finados. Ordem do Capitão-General, disse alguém. Uma honra para ele. Pra quem? Para o pai, ora. Mor-, to, de nada adiantavam ps dobres e as pompas. Vivo ele gostaria, gostava daquelas coisas. Melhor assim, melhor a finados. Ruim mesmo era quando tocavam à

agonia. As vezes o dia inteiro, as batidas espichadas, dava nos nervos, intervaladas. Ainda bem que o pai não teve agonia. Ele na agonia ia ser horrível. Ela" Cp. 132}.

Alternando com a brevidade frásica desfilam os períodos longos, caudalosos, enleados nas múltiplas incidências da subordinação, ã semelhança daqueles que esplenderam nos séculos XVI e XVII. "O legítimo período ciceroniano, em que exceleram Vieira e outros barrocos, inclusive barrocos contemporâneos, como Proust, nos princípios deste século" (23), segundo informações colhidas de Othon M. Garcia.

Os sinos da agonia abundam em exemplos de períodos longos cheios de interpolações, coleantes, sonoros e pomposos:

"Ele tinha ido para o reino brando do Deus que lhe impuseram ao nascer, ou ido se juntar aos seus deuses e parentes, ancestrais, no meio de atabaques e surdos e flautas chorosas?" Cp. 16}.

"Escondido nas ruínas de uma mina abandonada, nòs contrafortes da Serra de Ouro Preto, ã direita do Caminho das Lajes, protegido pelos galhos de uma gẽ-meleira, entre avencas, samambaias e pedras de canga, ele via a cidade dormindo" Cp. 16, 17}.

"Os pês pisando firmes e mansos, cuidadosos, o medo de pisar em galho seco ou cobra, os passos ritmados e gingados atrás dele, no ritmo que aprenderam em Virtude dos negros andarem juntos, presos e ligados por grossas cadeias que atavam as gargalheiras entre si, para que eles não fugissem de volta das faisqueiras e ribeirinhos, das grupiaras" Cp. 18}.

"Desde a véspera grupos de três homens percorriam as ruas e caminhos, vestidos no rigor da gala, os uniformes nas suas cores vistosas, passados e engomados, as correias e cinturões lustrosos, os galões e dourados reluzentes, os metais e armas polidos para q cerimonia do dia seguinte, que sê queria faustosa" Cp. 27}.

Acontece muitas vezes, que um só período, excessivamente longo, abrange um parágrafo inteiro como se pode constatar no exemplo abaixo, transcrito e noutros dispersos nas páginas 27, 29, 36, 43, 52, 54, etc.:

"E de manhã bem cedinho, a cidade engalanada e festiva como se fosse um dia de soberba alegria e não se macabra opera e condenação, tropa municida com a pólvora e as doze balas do preceito, os sabres areados com esmeril, brilhantes ao sol da manhã que já vencera inteiramente as brumas da madrugada e resplendia luminoso na praça, nas paredes brancas das casas e igrejas, a tropa se espalhava dividida em pelotões e esquadras pelos principais pontos da cidade, à espera de que o cortejo conduzindo o condenado passasse, para após ele se reunirem com o grosso da tropa em fardamento de gala na praça" Cp. 29 J.

#### 5.2.2.4 . Construções zeugmáticas

Para variar o estilo e torná-lo mais virtuoso, A. Dourado apela para a construção zeugmática. Segundo informa Aguiar e Silva a construção zeugmática é outro artifício responsável pela Clulteranização do estilo barroco. Concorre para a instauração do obscurantismo e propicia a surpresa, a concisão e a dificuldade conceituosa. Esta figura de construção percorre as páginas de Os sinos da agonia com os mesmos objetivos atrás apontados por Aguiar e Silva, além de comunicar a "frase" impressão de mobilidade:

"flalvina devia arranjar um outro em. tudo e por tud diferente de Gaspar. Um homem forte e coraçudo" Cp. 124] Czeugma de "devia arranjar"....]

"Primeiro os sinos pequenos, depois os Csinós] fneões" Cp. 1321.

"Ruim mesmo era quando tocavam a agonia. As vezes Ctocavaml o dia inteiro" Cp. 1321.

"... tudo passou a ter outra feição Ctudol ganhava novo sentido, Ctudol se mostrava claramente" Cp. 165],

"Para ele o nome era amor, para ela Co nome eralpai-xão" Cp. 1651 . . .

"nada podia fazer contra Inácia. Nem Inácia Cna

da podia fazer) contra ela" (176).

"Tão meticulosa e precisa como um relojoeiro ajusta os pesos e as rodas do engenho no vidro de sua banca. "Ajusta e ajeita) os dentes de catarina, as paletas do volante, a ponte e âncora" Cp. 189).

"Um instante o sol espantaria os restos da noite p[er]ra longe. Com ela Cespantaria) a espera . agoniada, os [Desadelos, as idéias ruins" Cp. 206).

"A idéia tinha sido dela, dele Ctinha sido) a mão" Cp. 213):

"Gaspar vivia sempre metido nos matos, com dois ou três negrões espingardeiros, na caça grossa. Quando na cidade, Cvivia) solitário e trancado na sua livraria " Cp. 66 ) .

"Quando ela ainda acreditava em árias e liras, écl\_o gas e sonatas, elegias e pavanas. CQuando ainda acreditava) Em .musas e flautas, violas, liras e sanfoninhas, cantigas pastoris" Cp. 184).

"Para os outros não devia ser mau cheiro Cdevia ser), para ele" Cp. 133).

## 5 . 2 .2.5. Hipérbato

A virtuosidade do estilo barroco também se manifesta no gosto pelo hipérbato ou inversão das palavras, segundo ressaltam Aguiar e Silva, Afrânio Coutinho, Garcia Morejon. Este último chega mesmo a declarar: "processo de tendência cultista, o hipérbato tem na poesia e prosa barrocas significativa relevância" (24)~

Gregório de Matos Guerra, representante máximo da poesia barroca brasileira, cria seus versos numa linguagem plena de hipérbatos. No seu soneto "Moralidade sobre o Dia de Quarta-Feira de Cinza" aparecem inversões como:

"Hoje te avisa Deus por sua Igreja", "E se sofre a



vaidade, e incha o pano, Na proa a terra tens, amanha, ferra".

Pe. Vieira, igualmente, no Sermão da Quinta Domingo da Quaresma, recorre à inversão dos termos;

"Cuidavam e diziam os sábios antigos, que em diferentes ilhas do mundo reinava Júpiter, que em Delos reinava Apoio, que em Chipre reinava Vênus, e assim de outras" (C25).

O hipêrbato ganha destaque em Os sinos da agonia e concorre, juntamente com outras figuras e processos para a culteranização do estilo de seu autor:

".. num instante se encheram de lágrimas os olhos do velho" Cp. 199).

"Aquela mulher castrava, destruía quem dela se aproximava" Cp. 212).

"As unhas na carne, cravava" (C215).

"Também o futuro não se pode mudar" (C218)..

"Nio ouvia, surdo para sempre, morto, o pai" (C138).

"O seu cheiro, mesmo antes dele chegar, sentiam" (Cp. 136).

"Das flores ainda gostava..." Cp. 133).

"G tempo todo, aguentaria?" Cp. 132).

"As regras, tinha de cumprir" Cp. 132).

"Tão mansas, doces e arrastadas eram as tardes de agora" Cp. 112).

"Tão bom e fundo o prazer escondido na penumbra" (Cl 09).

"Tão feliz ele estava..." Cp. 107).

"Deviam ser macios, os dedos allsando seda, pele ou arminho" Cp. 100).

#### 5.2.2.6. Aforismos

A preocupação moralizante presente na literatura barroca decorre do espírito contra-reformista do homem dos seiscentos e é constatada por muitos teóricos. Helmut Hatzfeld percebe entre os escritores barrocos um caráter de purgação, de estímulo à virtude e à luta contra as más inclinações, unindo a busca da perfeição moral ao encantamento artístico. Afrânio Coutinho vê nela não só uma forte inclinação para o decoro como também para a decência (26).

Sendo o aforismo uma sentença moral e conceituosa foi muito empregado na literatura seiscentista segundo informa Francisco Leitão Fernandes <sup>(27)</sup> na sua Nova arte dos conceitos.

A frequência com que os aforismos que aparecem em Os sinos da agonia encontra a sua explicação nesse caráter moralizante da literatura barroca. Uma outra razão de tal fato pode estar também na concreção de linguagem com que a sabedoria popular traduz os aforismos. Linguagem concreta que apela mais para os sentidos do que para a inteligência; linguagem concretizante que traduz idéias e conceitos associados mais à experiência sensível, sem exigir do espírito grande esforço para lhes apreender a integral significação,

Sendo, pois, o Barroco uma literatura voltada para o moralizante e para as sensorializações não poderia deixar de usar o aforismo uma vez que este recurso estilístico aparece revestido de conteúdo moral e expresso numa linguagem de significativo teor concretizante.

Autran Dourado, ao dar tratamento específico ao aforismo, além de aproveitar dele essas duas características atrás apontadas, aproveita-lhes ainda a sua estrutura binária oposicional numa sugestiva alusão às dualidades contrastantes do Barroco.

Exemplos de aforismos espalham-se por todo o romance:

"Bem diziam água deu, água levou" (p. 183)!

"Água deu, água levou, era só o que se ouvia das bocas agoniadas" (p. 196).

"Enquanto ia com o milho, ela voltava com o fubá" (Cp. 125).

"Não se deve dizer desta água não beberei" (Cp. 134).

"Vou pegar tudo isso e jogar lá embaixo no rio, pra cumprir o ditado - água deu, água levou" (Cp. 26).

"Pau que nasce torto só machado endireita" (Cp. 70).

"Cuidado, Nhazinha, não vá com muita sede ao pote" (Cp. 84).

"Cada tempo tem seu uso, cada porca tem seu fuso" (Cp. 87).

#### 5.2.2.7. Popularismos de sonora significação estética.

Da mesma maneira que Dãmaso Alonso (28), em seu extraordinário estudo sobre a linguagem poética de Gôngora, demonstrou a eficácia do sistema léxico barroco, que no vate cordovês é uma amálgama de popularismos e cultismos de sonora significação estética, o mesmo se pode dizer de Autran Dourado com respeito ao contingente de popularismos presentes em Os sinos da agonia. Nesta obra os popularismos sonoros se multiplicam, num tom coloquial, o coloquial mineiro conforme denuncia o próprio autor. A título de comprovação citam-se alguns deles:

"Só ficaram -me&mo uns gatos pingados, encafuados aí pelos matos" (Cp. 25).

"... ganha no peito e na arma, não de mão beijada" (Cp. 251).

"O Capitão-General se babava de satisfação" (Cp. 26).

"... esquecidas as velhas disputas, que retornariam no cair da tarde, quando o pau devia comer feio" Cp. 30D.

"... aquele povilêu de gente sem eira nem beira" Cp. 311.

"Na verdade era a mãe cuspidada e escarrada feito se dizia" Cp. 761.

"... os pretendentes não valiem dez réis de mel coado" Cp. 751.

"Gaspar era um ingrato de marca maior" Cp. 891.

"... ele ainda não deu as caras disse o mulato mentendo o bedelho onde não era chamado" Cp. 891.

"Chegou mesmo a lhe gabar o siso e o tino" Cp. 851.

"... depois tudo foi por água abaixo" Cp. 891.

"ele fica vermelho que nem encarnado de flor" Cp. 971.

"Onde já se viu viver por esaaa brenhas" Cp. 961.

"Era dar tempo ao tempo" Cp. 1231.

"Você não temanada que fazer naquelas bandâa" Cp. 1241.

"paz um tempão que não monto" Cp. 1241.

"... teria de aturar diaa e dias seguidos a cara amarrada da mulher" Cp. 1251.

"Os doia já iam devagar no caminho da Passagem, pro seando" Cp. 1251.

"Aquele -mestiço tocou-a de chofre" Cp. 1261.

"... estava morta de cansada" Cp. 1391.

"... tem medo que ele bata com a língua nos' dentes" Cp. 1851.

"... um prato de comida custava os olhos da cara" Cp. 1991.

"Brincando com fogo poderia botár tudo a perder"  
tp. 214) .

Os artificios frásicos aqui considerados justifi-  
cam, pois, por sua função significativa na estrutura da obra, a  
presença de um caráter pretensiosamente barroquizante de Os sinos  
da agonia.

A conclusão a que se pode chegar sobre o que se  
expôs neste capítulo é que, ao nível lingüístico, Os sinos da ago-  
nia tomam proporções e dimensões barrocas pelo emprego de figuras  
e artificios literários, que articulados à estrutura da obra assu-  
mem funções específicas:

- culteranizar a expressão literária
- revelar as ambigüidades e tensões emocionais, os  
estados de ânimo, o conflito, a contradição vio-  
lenta presente nas personagens.
- traduzir efeitos barrocos típicos das artes vi-  
suais barrocas: mobilidade, multipolaridade, sen-  
sorializações, jogo de claro-escuro, aparato,  
grandiosidade, decoro e abertura das formas.

Portanto, pelos adornos florais da linguagem barro-  
ca, trabalhada com consciência artesanal de quem revolve a lama,  
este romance é certamente o mais orquestral de todos os romances de  
Autran Dourado, e por isso mesmo, barroco.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- (1) LINS, Ivan. Sermões e cartas do Pe. Antônio Vieira. Clássicos Brasileiros, Edições Ouro, Rio de Janeiro, p. 106.
- C2) HAUSER, Arnold. História social da arte e da literatura. Vol. II, São Paulo, Editora Mestre Jou, 1977, p. 425.
- (3) KAYSBR, Wolfgang. Análise e interpretação da obra literária: Introdução à ciência da literatura. 5a. edição portuguesa novamente revista pela 12a. edição alemã, Coimbra, Armênio Amado Editor, 1970, p. 157.
- (4) AGUIAR E SILVA. Op. cit., p. 378.
- C5) CÂMARA, Jr. Mattoso, J. (In - Dicionário de fatos gramaticais, 4a. edição. Rio de Janeiro, Livraria Acadêmica, 1970, p. 141.
- (6) GUILLERMO, Díaz-Plaja. In: Los métodos literários. 2a. edición, Argentina, Buenos Aires, Ciordia e Rodrigues Editores, 1953, p. 36.
- C7) LINS, Ivan. Op. cit., p. 168.
- (.8) DOURADO, Autran. Matéria de carpintaria. DIFEL, Rio, 1976, p. 169.
- C9) ÁVILA, Afonso. Op. cit., p. 205.
- C10) LAPA, Rodrigues. As cartas chilenas - Um problema filológico Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1958, p. 260.
- C11) BOSI, Alfredo. Op. cit., p. 35.
- C121 DOURAÜO, Autran, Matéria de carpintaria. DIFEL, Rio de Janeiro, 1976, p. 39.
- C131 Idem, p. 165.
- C14i MOREJON, Garcia. Op. cit., p. 86.
- C.151 GUILLERMO, Díaz-Plaja. Hacia un concepto de la literatura española. Coleccion Custral, 297. Buenos Aires, Espasa-Calpe, Argentina, 1942, p. 63,
- C16}\_ MOREJON, Garcia. Op. cit., p. 5.
- C171 GOES, Eugênio. A literatura no Brasil, apud: COUTINHO. Afrânio Op, cit., p. 228.
- (18) LINS, Ivan. Op. cit., p. 103.
- C19) Idem, p. 95.
- C201 DOURADO, Autran, Uma poética de romance. São Paulo, Editora Perspectiva, 1973, p, 114,

- (21) Idem, p. 114.
- (22) COUTINHO, Afrânio. Op. cit., p. 149.
- (23) GARCIA, M. Othon. Comunicação em prosa moderna. 2a. ed., Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 1973, p. 94.
- (24) MOREJON, Garcia. Op. cit., p. 38.
- (25) LINS, Ivan. Op. cit., p. 120.
- (26) COUTINHO, Afrânio. Op. cit., p. 145.
- (27) FERNANDES, Leitão Francisco. Nova arte dos conceitos. Apud, COUTINHO, Afrânio, Op. cit., p. 156.
- (28) ALONSO, Damaso. Estudios V ensayos gongorinos. Biblioteca Romanica Hispánica. Madrid, Editorial gredos, 1955.

### CONCLUSOES

a. A análise de Os sinos da agonia permite concluir que Autran Dourado explora de modo consciente e hábil um contingente de recursos técnicos, estilísticos e temáticos com objetivos de conferir à obra uma dimensão barroca.

b. Tal dimensão é manifesta no livro através da presença marcante de aspectos e formatividades tanto das artes plásticas como da literatura barrocas, expressos nos níveis de análise temática, da análise narrativa, análise das personagens, e análise da linguagem.

c. Relativamente à temática do Barroco, o autor manipula temas pertinentes à mitologia e tragédia clássicas, ao encanto e desencanto ascéticos, temas os mais contrastantes possíveis, com o fim de excitar a sensibilidade através de detalhes pungentes.

d. O mitológico foi habilidosamente explorado com intuito de enfatizar a dimensão barroca da obra, cumprindo desta maneira uma das tendências da literatura e arte barrocas - a de valorizar elementos mitológicos e trágicos.

e. No que concerne ao encanto ascético que considera a vida um sonho, como a efêmera rosa que desvanece ao cair da tarde, aparece claramente expresso na obra com a ênfase dada aos temas da morte, da fugacidade, da pureza, do misticismo, do moralismo contra-reformista, e do anseio de solidão.

f. Os temas do desencanto ascético foram expostos através do exacerbado apetite de luxo, do amor transformado em sensualidade brutal, do naturalismo sem peias mesclado com a sátira e panegírico, zombaria e graça, decadência moral e erotismo obsceno, ostentação e miséria, o belo e o feio, pecado e arrependimento,

g. Por outro lado, Os sinos da agonia exprimindo todo um universo de ostentação e de suntuosidade,



de pompa e aparato destinado a impressionar os sentidos tal como evidenciam o tom metafórico e hiperbólico de sua linguagem, o luxo da indumentária e do interior doméstico, deixam bem clara a intenção barroquizante nele expressa.

h. Ao nível da narrativa, a análise constatou que o romance assume dimensões barrocas com a transposição das famosas categorias de Wölfflin pertinentes às artes plásticas barrocas; o pictórico, visão em profundidade, formas abertas, clareza relativa, unidade ou integração.

i. A análise constatou que, ainda ao nível da narrativa, o autor, objetivando sugerir efeitos das artes plásticas barrocas, empregou com habilidade os expedientes ficcionais como a narrativa em bloco, o contraponto, o tempo e o foco narrativos.

j. Da composição e montagem da narrativa em blocos mutáveis, articuláveis, entrelaçados, assimétricos e irregulares resulta a sugestibilidade de efeitos barrocos específicos: ilusão de movimento e de ilimitação ou abertura das formas, idéia de obra "in fieri", de ambigüidade, de fusionismo obtido pela subordinação dos blocos a um único motivo central - a agonia dos protagonistas.

l. O emprego da técnica do contraponto permitiu que a mesma história fosse relatada a partir de três personagens, favorecendo com isso a reiteração de episódios, de temas e de descrições, bem como a criação de mobilidade e respectivamente comuns ao Barroco.

m. A utilização do tempo narrativo como um dos mecanismos suscetíveis de comunicar efeitos barrocos tais como; impressão de instabilidade e de obra se complementando, dinamismo, visão perspectiva, claro-escuro e simultânea, se evidencia na transferência dos eventos para o plano mental evocados à base do flashback mediante constantes e confusos fluxos de consciência evocados de associações de idéias quase sempre misturadas, caóticas, reiteradas, convergindo para a idéia central - a agonia das três personagens principais.

n. O expediente de fazer as personagens pensarem em la. pessoa, mas narrarem numa falsa 3a. pessoa, de instaurar a múltipla onisciência seletiva com a história fluindo de diferentes pontos de vista misturados, é um engenhoso mecanismo adotado pelo autor na utilização do foco narrativo com intenção de sugerir ambigüidade, complicação, confusão, emaranhado, entrelaçamento e abertura das formas como s6i acontecer ã arte barroca.

o. Ao nível das personagens a análise ve há uma certa identidade entre as personagens da literatura barroca com as de Os sinos da agonia. Como aquelas, são contraditórias, incoerentes, imprevisíveis, enigmáticas, conflituosas. Além desses caracteres, são também portadoras de traços fisiônicos que as aproximam das figuras barrocas.

p. Ainda nesse nível de análise, o autor consegue comunicar a impressão de movimento, mutabilidade, instabilidade, fusionismo e abertura das formas, manipulando os processos de alternância de situação, simbiose e reiteração de personagens.

q. Por sua vez, a análise em nível lingüístico permite ver que há uma relação muito íntima entre a elaboração estilística de Os sinos da agonia e o estilo literário barroco. Daí a virtuosidade e o cultismo de seu estilo e de sua linguagem refletidos no emprego intensificado de figuras e artifícios literários tipicamente barrocos.

r. Com propósitos de culteranizar o seu estilo, o autor fez largo uso da metáfora, da antítese, da hipérbole, do paradoxio, da metonímia, das figuras de repetição e de sensorializações, e das imagens sensoriais, Qlêm de contribuir para a culteranização do estilo da obra j essas figuras revelam e expri mem ambigüidades e estados emocionais, causam admiração, maravilha, atendendo assim, o senso de decoração que domina a arte barroca.

s. As figuras de repetição e os processos de sensorialização desempenham na obra papéis relevantes.

As de repetição (Anadiplose, Anáfora, Reduplicação, epanalepse e Epístrofe) correspondem à estrutura reiterativa da obra, contribuindo

do também para atingir efeitos barrocos de movimento, multipolaridade, e de traduzir a tensão interior das personagens. Os processos de sensorializações (sinestesia, aliteração, homoteleuto ou eco, bem como as imagens sensoriais) arrebatam e ampliam as possibilidades, de comprazimento dos sentidos e da inteligência.

t. Em nível lingüístico, o romance adquire feição barroca também pelo emprego de artifícios verbais (preciosismos, trocadilhos e enumeração excessiva) e de artifícios frásicos (progressão livre e imaginativa das sentenças, omissão das ligaduras sintáticas, assimetria, construções zeugmáticas e aforísticas). Todos eles se enquadram na intenção de decoro, aparato e grandeza presente em Os sinos da agonia, e que rege a arte e literatura barrocas. Traduzem, assim, a preocupação do autor em remeter-se aos pormenores, às minúcias e detalhes das artes plásticas barrocas, excitando a sensibilidade e a inteligência; em retratar o conflito e a tensão interiores das personagens; em imprimir ao livro variedade, multiplicidade, coisas intermináveis, sugestões de mobilidade e dinamismo.

u. A análise em nível lingüístico permite concluir que a soma das figuras e artifícios literários deliberadamente empregados é que dá aos Sinos da agonia sua dimensão barroca.

v. Alicerçado, pois, na série de aspectos barrocos existentes na obra e comprovados aos níveis da narrativa, das personagens, lingüístico e temático, mediante a enumeração dos mecanismos e recursos técnicos tais como a montagem em blocos, recorrência ao mitológico e ao trágico, ao contraponto, ao tempo e foco narrativos; enquadramento das personagens dentro de um esquema contrastantes, simbiótico e reiterativo; linguagem trabalhada e entretecida de figuras e artifícios literários de sabor culta; criação de temas conflitantes e antitéticos, pode-se concluir que o elemento barroco atuou decididamente na estruturação e composição de Os sinos da agonia, obra que também se ressalta como exemplo de alegorização do pesadelo barroco por se prender à conscientização do absurdo existencial, do homem nascendo e morrendo no labirinto, cujo mapa não lhe é dado conhecer.

APÊNDICE

Posição de Autran Dourado na Literatura Brasileira  
Contemporânea.

O escritor Waldomiro Freitas Autran Dourado nasceu em 18 de janeiro de 1926, na cidade de Patos, Estado de Minas Gerais. Filho de Juiz (Telêmaco Autran Dourado), , passou a sua infância e adolescência em duas outras cidades mineiras: Monte Santo e São Sebastião do Paraíso. Na primeira fez o curso primário, na segunda iniciou o ginásio, concluindo-o em Belo Horizonte, onde viveu até 1954.

Ainda menino, descobriu a literatura via Eúrico, o presbítero, do português Alexandre Herculano. Durante muitos anos só lia, além de Machado de Assis, os cronistas portugueses, deliciando-se com as Décadas de João de Barros e História trágico-marítima. Seu professor Artur Veloso despertou-lhe o gosto e a paciência da filosofia. Pensou em cursar filosofia, desistiu: hoje é apenas um leitor.

Aos 17 anos tinha pronto um livro de contos. O Escritor Godofredo Rangel leu os originais e deu-lhe o conselho sãto e oportuno: "Felizmente você não é precoce. Guarde o livro e continue escrevendo, lendo, atualizando-se" (1). E forneceu-lhe uma relação de livros, que Autran Dourado leu meticulosamente, na Biblioteca Municipal de Belo Horizonte. Foi assim que ficou sabendo o que era mesmo literatura. Os primeiros nomes da lista: Stendhal, Flaubert, Tchecoy. Continua até hoje o seu aprendizado, como gosta de dizer,

Taquígrafo profissional, trabalhou na Câmara Municipal de Belo Horizonte e na Assembléia Legislativa do Estado. Iniciou-se no Jornalismo, no diário "Estado de Minas". Coursou a Faculdade de Direito, bacharelado-se em 1949, ano que se casou com Maria Lúcia Christo Autran Dourado. Possui quatro filhos: Inês, Ofé -

lia, Henrique e Lúcio.

, Em 19 54 muda-se para o Rio, sendo Secretário de Imprensa da Presidência da República, quinquênio 55/60. Até 19 74 ainda trabalhava na Justiça da Guanabara.

Sobre a formação do ficcionista e suas influências, há informações e justificativas fundamentais em Poética de romance-matéria de carpintária, onde ele procura pensar não apenas a sua prosa, como a ficção em geral. É todo um trabalho de colocar em letra de forma conceitos teóricos sobre sua arte, o que lhe dá maior consciência na arquitetura de sua ficção.

O autor, fazendo a sua própria "ars poética" deixa bem claro que a técnica da narrativa em blocos ou painéis, sobretudo explorada em: O risco do bordado e depois em Os sinos da agonia, teve sua origem quando preparava o texto final de Tempo de Amar (1952}. Desde então Autran Dourado, encontra um novo caminho, aprendendo que dali em diante poderia trabalhar diretamente em blocos n<sup>o</sup> tidamente separados. Ele mesmo confessa que tal técnica mudou inclusive a sua concepção de linguagem.

A presença do elemento barroco tão evidente nos seus mais diversos aspectos, parece ter sua origem na técnica da narrativa em blocos. Narrativa que, a exemplo da estrutura aberta do barroco, torr<sup>o</sup>se possível à múltipla leitura.

Autran Dourado se considera em muitas de suas obras um escritor barroco. No paralelo estabelecido entre ele e Guimarães Rosa há o seguinte depoimento: "Rosa é barroco sem querer, barroco de alma tridentina. Ele sem querer, eu querendo. De alma tridentina mineira çem jeito, para sempre, que temos" (2). Porém, o depoimento mais convincente pode ser este: "O barroco para mim C\*0 é alguma coisa viva que me estimula na elaboração da minha própria criação literária" (3).

Sua formação literária, especificamente de cunho barroco, vai exigir-lhe, pois, longa formação com estudos e influências. Ele é taxativo em afirmar: "Tudo isso aprendi nos meus estudos sobre o barroco. Aprendi em Cervantes. Aprendi em Quevedo de

La vida dei buscón" (4).

No que se refere à posição de Autran Dourado na Literatura Brasileira Contemporânea, os críticos e historiadores são quase unânimes em conferir-lhe o destaque de alto nível.

Assis Brasil, ao estudar A nova literatura no Brasil, situa Autran Dourado entre "Os Novos", ressaltando que o autor com sua obra "atinge um complexo de amadurecimento e realização que o situa na primeira linha dos nossos ficcionistas"<sup>(5)</sup>. E mais adiante afirma: "A experiência que empreende agora, mais decididamente Autran Dourado, é, cremos, o rumo mais certo e promissor da nova ficção brasileira"<sup>(6)</sup>.

Para esse mesmo crítico, há em Autran Dourado e Dalton Trevisan toda uma perspectiva histórico-literária de uma cultura que ainda se sedimenta com destino a uma tradição. Eles são (ou serão), com mais alguns poucos nomes, os grandes marcos de uma tradição literária brasileira que se projeta"<sup>(7)</sup>.

Em relação ao romance Uma vida em segredo, Assis Brasil escreve que "Biela é o belo-feio, por excelência da arte. A apresentação de um ambiente de província, em detalhe e vigor, das vestimentas aos móveis, da atitude à fala dos personagens, da psicologia social da família brasileira a apresentação dos tipos característicos, fazem deste livro de Autran Dourado, um ponto de referência obrigatório de nossa melhor ficção"<sup>(8)</sup>.

Por sua vez, Hélio Pólvora, saudando o aparecimento da novela Uma vida em segredo, resalta que se trata de "uma das melhores realizações literárias de Autran Dourado e, naturalmente, dá ficção brasileira, pois ele, desde Nove histórias em grupo de três C19571, é um dos nossos ficcionistas mais expressivos"<sup>9)</sup>. E mais adiante ele volta a insistir que "definitivamente firmado como um dos maiores romancistas brasileiros contemporâneos, Autran Dourado vem desenvolvendo em cada livro uma criação mais poderosa, onde o clima de mistério e o sonho é a constante"<sup>(10)</sup>.

Esse mesmo crítico, no seu artigo "Os sinos da agonia uma tragédia edipiana", considera Autran Dourado "um dos nos-

... sos edificadores pacientes do nosso romance moderno" (11).

Fábio Lucas, no capítulo "Aspectos Culturais da Literatura Brasileira" (in; O caráter social da literatura brasileira - ra), contrariando a idéia de que o romance está morrendo, insiste que o gênero continua sendo mantido graças ao forte sopro de renovação encontrado na ficção de Otávio Faria (O retrato da morte - 1961), Érico Veríssimo (Velhos marinheiros - 1961), Marques Rebelo (A dança - 1962), Adonias Filho (Léguas da promessa - 1968). Ao lado desses renovadores de nossa ficção, Fábio Lucas inclui Autran Dourado com a (A barca dos homens - 1962), (Uma vida em segredo - 1964), Operá dos mortos - 1967) (12).

Alfredo Bosi, no capítulo "Tendências Contemporâneas" de seu livro História concisa da literatura brasileira, ao discorrer sobre o "Modernismo e o Brasil depois de 1930", verifica que no decênio de 50, "continua viva a ficção intimista que já dera mostras de peso nos anos de 30 e 40. E cita Autran Dourado entre os "escritores de invulgar penetração psicológica, ao lado de Lígia Fagundes Telles, Anibal Machado, José Cândido de Carvalho, Josué Montelo, Dalton Trevisan, Adonias Filho, e outros, que têm escavado os conflitos do homem em sociedade, cobrindo com seus contos e romances de personagem a gama de sentimento que a vida moderna suscita no âmago da pessoa" (13).

Relativamente ao experimentalismo, Alfredo Bosi enfatiza as experiências de Autran Dourado no campo do monólogo interior como técnica diferente de composição e de estilo que matizam a sua prosa psicologizante. Para este crítico e historiador, "a refinada arte de narrar de Autran Dourado move-se à força de monólogos interiores" (14). Esses monólogos interiores, segundo A. Bosi, se sucedem e se combinam em estilo indireto livre até acabarem abraçando o corpo todo do romance, sem que haja, por isso alterações nos traços propriamente verbais da escritura. O que há é uma redução dos vários universos pessoais "à corrente de consciência, a qual, dados as semelhanças de linguagem dos sujeitos que monologam, assume fâcies transindividual" (15).

De Tristão de Ataíde colheram-se estes depoimentos:

"Em sucessivos romances, principalmente a partir de A barca dos homens, culminando com Os sinos da agonia, converteu-se Autran Dourado em uma das figuras mais importantes de nossas letras modernas".

"Velho leitor e admirador dos livros de Autran Dourado, que nos dão, há muito, o máximo que os grandes escritores nos podem dar, a alegria de ler" [16].

Otto Lara Resende, apresentando a segunda edição de Tempo de amar, refere-se a Autran Dourado como um escritor devotado à "intimidade com a técnica moderna, a composição e os recursos de linguagem, os quais já testemunham em favor da consciência e da formação literárias do autor,, aplicado à sua arte e à sua aventura espiritual com uma fidelidade sem desvios e um devotamento sem desmaios" (17).

Conforme salienta Otto Lara Resende, "desde a publicação de Tempo de amar até a edição de Os sinos da agonia a obra de Autran Dourado se ampliou, ganhou profundidade e perfeição, recebendo o merecido reconhecimento da crítica e dos meios universitários, que nele vêem um dos maiores escritores e um dos grandes criadores do romance contemporâneo" (18).

Com relação a Opera dos mortos, Franklin de Oliveira o situa entre "um dos mais representativos da literatura brasileira. Clássico pela sua grandeza humana, clássico pela extraordinária riqueza de sua concepção formal" (19).

Também Elisabeth Veiga, ao comentar sobre Os sinos da agonia, no artigo "Um romance, um escritor," taxa Autran Dourado de clássico. Admite ela que "a adequação da linguagem castiça e o cenário do livro, o domínio da linguagem e da estrutura, em que se sente a lição aprendida dos clássicos, transmitem a noção de estarmos diante de um clássico da literatura. E isso graças a intenção de "querer conciliar o melhor do que já fez com o que se faz, mas sempre de maneira pessoal, conseguindo assim o equilíbrio em suas obras" (20).

Em 1974, ano do lançamento de Os sinos da agonia Aguinaldo Silva, no jornal "Opinião" assim comenta sobre o referido



romance: "numa época de dúvidas e crise, e portanto de hermetismo e de inútil jogo de palavras, é alentador notar que este romancista continua fiel ao que se propôs em 1961, com A barca dos homens, quando tudo fazia para prever um outro destino para a nossa literatura" (21).

Uma das características inovadoras da ficção douradiana segundo Reynaldo Bairo reside no uso da narrativa em blocos com subdivisões de capítulos em partes subseqüentes, como que um prolongamento espacial da temporalidade romanesca propriamente dita. Com isso acrescenta à cinemática de episódio sucessivos e intercalados um sabor inteiramente novo em nossa literatura (22)

No seu artigo sobre Os sinos da agonia publicado no Correio do Povo, Flávio Loureiro Chaves admite que Autran Dourado "atingiu um nível raramente igualado na ficção brasileira contemporânea, graças à originalidade vital de sua criação literária exigindo um estilo pessoal, inconfundível, muito acima da escolaridade dos estilos" (23). Eis por que, continua Flávio L. Chaves; "é inútil buscar-se na cena do nosso atual romance um parâmetro da riqueza simbólica de Malvina e Gaspar, João Diogo e Januário; inútil também procurar o termo de comparação para a admirável técnica narrativa de Os sinos da agonia, que logrou desdobrar os avessos da realidade de mantelando os limites porventura estritos do racionalismo naturalista" (24).

Flávio L. Chaves aceita que o valor de Autran Dourado "advém da inexorável responsabilidade que ele sabe conferir ao fazer literário" (25)

A importância de Autran Dourado no atual cenário da literatura brasileira pode ser aquilatada também pelos prêmios literários conquistados, pelo fato de ser estudado nos colégios e universidades (principalmente a partir de A barca dos homens), de ser adotado com frequência nos exames vestibulares e, sobretudo, por ter sido traduzido para vários idiomas. Além disso, há que se levar em conta os artigos, ensaios e teses já publicadas sobre a sua obra o que se pode comprovar consultando a Bibliografia no final desta dissertação. Entre seus romances que mereceram prêmios destacam-se:

- Sombra e exílio, 1950, Prêmio Sette, do Jornal de Letras.
- Tempo de amar, 1952, Prêmio Cidade de Belo Horizonte.
- Nove histórias em grupo de três, 1957, Prêmio Artur Azevedo, do Instituto Nacional do Livro.
- A barca dos homens, 1961, Prêmio Fernando Chingaglia, da União Brasileira de Escritores.
- O risco do bordado, 1970, Prêmio Pen-Club do Brasil.
- Os sinos da agonia, 1974, Prêmio Paula Brito, do Conselho de Cultura do Rio de Janeiro.

Autran Dourado é hoje leitura imprescindível nos colégios e universidades. Decorrentes disso, a professora Maria Consuelo Cunha Campos (doutoranda e mestre em Letras pela PUC/RJ. Professora de Literatura Brasileira da Universidade Santa Tereza) publicou um folheto de fichas intitulado "Orientação de Leitura e Abordagem Literária" sobre as obras desse autor, para uso dos professores de Português e Literatura.

Escolhido para o vestibular unificado de 1974 do Rio de Janeiro, vem sendo adotado nos exames vestibulares de outros Estados, ao lado de Machado de Assis, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e Aluísio Azevedo.

Alguns de seus romances já conquistaram o Estrangeiro:

- A barca dos homens foi traduzido na Alemanha (1964), na França (1967), na Espanha (1970) e editado em Portugal (1976);
- Uma vida em segredo está traduzido nos Estados Unidos (1967) e na Alemanha (1967).
- O risco do bordado já alcançou a Argentina (1972).

Com base nos depoimentos e nos dados acima referidos pôde-se avaliar satisfatoriamente a posição de Autran Dourado na Literatura Brasileira Contemporânea, e justificar, assim, a eleição de Os sinos da agonia, seu livro mais ambicioso e difícil, como tema para a dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- (1) Suplemento Literário "O Estado de São Paulo", 6-10-74, ano XIX, nº 87 7.
- (2) DOURADO, Autran, Poética de romance. Editora Perspectiva, São Paulo, 19 73, p. 54.
- C3) Idem, ib., p. 36.
- (4) Idem, ib., p. 42.
- (5) BRASIL, Assis. A nova literatura (História Crítica da Literatura Brasileira: I - O Romance), Rio de Janeiro, Editora Americana, 1973, p, 96,
- C6J) Idem, ib., p. 98.
- (7) Idem, ib., p. 93.
- (8) Idem, ib., p. 95.
- C9) POLVORA, Hélio. Introdução. In: DOURADO, Autran. Uma vida em segredo. Editora Expressão e Cultura, Rio de Janeiro, 1975, p, 11.
- C10) Idem, ib., p. 11.
- (11) POLVORA, Hélio. Os sinos da agonia: tragédia grega nas Gerais. Jornal do Brasil, Rio, 21/09/74, p. 4.
- C12) LUCAS, Fábio. O caráter social da literatura brasileira. Editora Paz e Terra S.A., Rio de Janeiro, 1970, p. 40,
- C13) BOSI, Alfredo. História concisa da literatura brasileira. 2a. edição, São Paulo, Editora Cultrix, 19 75, p. 435.
- C14) Idem, ib. , p. 440 .
- C15) Idem, ib., p. 475.
- C16) ATAIDE, Tristão. Introdução. In:-DOURADO, Autran. Novelário de Dongá NOVais. DIFEL, Rio e São Paulo, 1976.
- C17) REZENDE, Lara Otto. Introdução. In: DOURADO, Autran. Tempo de amiar. Editora Expressão e Cultura, Rio de Janeiro, 1975,
- C18) Idem, ib.
- (19) OLIVEIRA, Franklin de. Introdução, In: DOURADO, Autran, Opera, dos Mortos, Civilização Brasileira, 5a, ed,, Rio de Janeiro, 197 5,
- C2Q) VEIGA, Elisabeth, Os sinos da agonia, um romance, um escritor". O Globo, Rio de Janeiro, 29/09/74, p, 8,
- (21) SILVA, Aguinaldo, Os sinos da agonia, história? mito? crítica

social?. Opinião, Rio de Janeiro, 08/11/74. p. 4.

(22) BAIRO, Reynaldo. Os sinos da agonia, tragédia grega nas gerais. Crítica, Rio de Janeiro, 10/16 de março de 1975. p. 5.

(23) CHAVES, Flávio Loureiro. Os sinos da agonia. Correio do Povo, caderno de sábado. Porto Alegre, vol. XVII, Ano VIII, n\*?. 390, 07/12/74. p. 7.

(24) Idem, ib.

(25) Idem, ib. .

BIBLIOGRAFIA

1, OBRAS DE AUTRAN DOURADO

Teia, 1ª ed., Edições Edifício, Belo Horizonte, 1947.

Sombra e exílio, 1ª ed., Edições João Calazans, Belo Horizonte.  
1950.

Tempo de amar, 1ª ed., Rio, Livraria José Olympio, Editora, 1952.

Três histórias na praia. Serviço de Documentação, Ministério da Educação, 1955, hoje parte de Solidão Solitude.

Nove histórias em grupo de três. Livraria José Olympio Editora, Rio, 1957, hoje parte de Solidão Solitude.

A barca dos homens. 1ª edição. Rio, Editoria do Autor, 1961.

Uma vida em segredo, 1ª edição. Rio, Editoria Civilização Brasileira, 1964.

Opera dos mortos. 1ª edição. Rio, Editora Civilização Brasileira, 1967.

O risco do bordado, 1ª edição. Rio, Editora Expressão e Cultura, 1970.

Solidão solitude. 1ª edição. Rio, Editora Civilização Brasileira, 1972.

Uma poética de romance, 1ª edição, São Paulo, Editora Perspectiva, 1973.

Os sinos da agonia, 1ª ed., Rio, Editora Expressão e Cultura, 1974.

Novelário de Dongá Novais. 1ª edição, DIFEL, São Paulo - Rio de Janeiro, 1976.

Poética de romances - matéria de carpintaria. 1ª edição, DIFEL, São Paulo, Rio de Janeiro, 1976.

Armas e corações. 1ª edição, DIFEL, São Paulo - Rio de Janeiro, 1978,

## 2. ESTUDOS SOBRE AUTRAN DOURADO

### 2.1. Ensaaios

- CAMARGO, Maria Stella. Linguagem e silêncio na obra de Autran Dourado. Tesé de Mestrado em Literatura Brasileira. PUC-RJ, fevereiro, de 1973.
- LEPECKI, Lúcia Maria. Autran Dourado, uma leitura mítica. São Paulo, Edições Quiron, 19 76.
- LUCAS, Fábio. Ópera dos mortos. Em A face visível. Rio de Janeiro, José Olympio, 19 73.
- O setestrelô de Autran Dourado. Em A face visível. Rio de Janeiro, José Olympio, 19 73.
- MACHADO, Vera Maria Augusto. O espelho e a estrutura de "Uma vida em segredo". Dissertação de- Mestrado em Poética. UFRJ, dezembro de 1973.
- MORAES, Helenice Valias de. No labirinto do tempo as personagens de "Os sinos da agonia". "Memoire de maitrese" (2e. cycle). Université de Haute Bretagne - Rennes, France, 1977.
- NCBREGA, Francisca Maria do Nascimento. "O risco do bordado" A m:árcá do homem. Dissertação de Mestrado em Teoria Literária, UFRJ 29 semestre de 1977.
- PCLVOKA, Hélio. O segredo de prima Biela. Em Uma vida em segredo. São Paulo/Rio de Janeiro, DIFEL, 1976.
- O mundo amplo do romance. Em A face da ficção. Petrópolis. Vozes, 19 71.
- VASSACO, Ligia Maria Pondé. Uma leitura das imagens em "Opera dos mortos". Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira. UFRJ 1974.

### 2.2. Artigos e Reportagens

- ALVARENGA, Otávio Melo. Tempo de amar. Diário de Minas, Belo Horizonte, 26.de outubro a 09 de novembro de 1952.

- BAIRO, Reynaldo. Os sinos da agonia - tragédia grega nas gerais. Crítica, Rio, 10/16 de março, 1975.
- BRASIL, Assis. Uma vida em segredo - uma obra - priama- da novela - Leitura, Rio de Janeiro, agosto/setembro de 1964.
- Solidão solitude: nove histórias em grupo de três. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 27/junho, 1957.
- BURNETT, Lago. Uma vida em segredo - a solidão dos simples, in Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 14 de julho de 1965.
- CHAVES, Flávio Loureiro. Os sinos da agonia. Suplemento Literário Minas Gerais, Belo Horizonte, 28/12/1974.
- DAMASCENO, Darcy. Prima Biela, a dos simples, in: Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 16 de janeiro de 1965.
- DUTRA, Waltensir. Um autor faz-se ao mar. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 10 de março de 1962.
- FARIA, Otávio de. A barca dos homens, de Autran Dourado. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 9 de março de 1962.
- GOMES, Duílio. Autran Dourado' - Uma vida em segredo. Suplemento Literário Minas Gerais, Belo Horizonte, 9 de janeiro de 1974.
- GORGA, F. Remy. Autran Dourado, um romancista que também faz contos, Porto Alegre, Correio do Povo, 29 de março de 1969.
- HOHLFELDT, Antonio. Os sinos da agonia - O tripartido drama humano. Correio do Povo, Porto Alegre, 07/06/75.
- LEPECKI, Maria Lúcia. Opera dos mortos. Suplemento Literário Minas Gerais, Belo Horizonte - " 31/08/68 .
- O risco do bordado. Diário de Notícias, Lisboa, 14/07/71.
- LINHARES, Temístocles. Em torno de uma novela. Suplemento Literário O Estado de São Paulo, São Paulo, 10/06/65'.
- LOPES, Ruth Silviano Brandão. Biela, repetição e recusa da linguagem social. Suplemento Literário Minas Gerais, Belo Horizonte, 20/03/76.
- LUCAS, Fábio. O setestrela de Autran Dourado, Suplemento Literário O Estado de São Paulo, São Paulo, 28/02/71
- HATOS, Marco Aurélio. A barca de cada homem. , Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 22/02/62.
- MUCCILOLO, Genaro. Uma vida em segredo. Cade rños Br as ile i ro s. Rio de Janeiro, setembro/outubro de 1964.
- OLINTO, Antônio. Histórias em Grupo de Três, em Cadernos de Críti-



- ca, Rio de Janeiro, José Olympio, 1959.
- OLIVEIRA, Franklin de. "A dança dos equívocos. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 18/janeiro/1968.
- PINTO, José Alcides. Biela. Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 09/01/66.
- PCLVORA, Hêlio. A prima Biela. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 03/11/15 e 23 de abril de 1974.
- Um romance barroco. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 16/06/76.
- Roteiro de um ficcionista quando jovem. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 16/12/72.
- Os sinos da agonia: uma tragédia edipiana. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 21/09/74.
- RIEDEL, Dirce Cortes et alii. Proposições para a leitura de O risco do bordado. Em Autores para vestibular, Petrópolis, Vozes, 1973.
- ROCHA, Divá Vasconcelos da. A\* busca do espaço perdido instauradora de um novo espaço. Introdução á uma Vida em segredo. Rio de Janeiro, Edições Ouro.
- SILVA, Aguinaldo. História? mito? crítica social?. Opinião, Rio de Janeiro, 08/11/74.
- SOUSA, Eneida Maria de. Autran Dourado e o romance, Belo Horizonte, Suplemento Literário Minas Gerais, Belo Horizonte, 29 de setembro, 6 e 16 de outubro de 1973.
- A Glória do ofício - uma poética de criação, Suplemento Literário Minas Gerais, Belo Horizonte, 7/12/74.
- VEIGA, Elisabeth. Um romance, um escritor. O Globo, Rio de Janeiro, 29/09/74.

3. TEORIA, HISTÓRIA E CRÍTICA LITERÁRIA

- ACEWYN, Richard. L'univers du baroque. Trad. Danielle Bolver. Bibliothèque Mèdiations. Genève (Suisse), Éditions Gonthier, S.A., 1964.
- AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. Teoria da literatura. Coimbra, Livraria Almedina, 1973.
- ALONSO, Dámaso. Poesia espanhola. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1960.
- Estudios y ensayos gongorinos. Biblioteca Romanica Hispânica. Madrid, Editorial Gredos, 1955.
- ANGEL, Valbuena Prat. Prólogo a Calderón de La Barca. Autos Sacramentales. Clássicos Castellanos, Madrid, Espasa - Calpe, S.A. 1951.
- ARISTÓTELES. Arte retórica e arte poética. Trad. de AntSnio Pinto de Carvalho. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1959.
- AVILA, Afonso. O lúdico e as projeções do mundo barroco. São Paulo, Editora Perspectiva, 1971.
- BALTAZAR, Gracian. Agudeza y arte de ingenio. Colección Astral, n° 258, 4a. ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1957.
- BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: Análise estrutural da narrativa. Petrópolis, Editora Vozes, 1971.
- BARTOLI, Danielle. Del barroco e' àltre prove. Florença, Vallecchi, 1953.
- BOSI, Alfred. História concisa da literatura brasileira. São Paulo, Editora Cultrix, 1974.
- CAMARA, Jr. Mattoso, J. In: Dicionário de fatos gramaticais, 4a. edição. Rio de Janeiro, Livraria Acadêmica, 1970.
- CARPEAUX, Otto Maria. Historia da literatura ocidental. Vol. V., Rio de Janeiro, Edições O Cruzeiro, 1960.
- CASTAGNINO, Raul H. Que é literatura? natureza e função da literatura. Trad. Luís A. Caruso. São Paulo, Editora Mestre Jou, 1969.
- CASSIRER, Ernest. Linguagem é mito. São Paulo, Editora Perspectiva 1972.
- CIDADE ERNANI. Lições de cultura e literatura portuguesa. Vol. I., Coimbra, 1940.

- CIVITA, Roberto. Dicionário de mitologia greco-latina.
- CIORANESCU, Alejandro. El barroco o el descubrimiento del drama.  
Universidad de La Laguna, 19 57.
- COELHO, Novaes Nely. Literatura e linguagem. São Paulo, Edições  
Quiron Ltda., 1976.
- COUTINHO, Afrânio. (dir.) A Literatura no Brasil. Vol I, 2a. ed.,  
Rio de Janeiro, Editorial Sul-Americana, S.A., 1968.
- CROCE, Benedetto. Stòria deli età barocca in Italia. Bari, Laterza,  
1929 .
- CURTIUS, Ernest Robert. Literatura europeia e idade média latina .  
Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1957.
- DANZIGER, Marlies K. 5 JOHNSON, W. Stacy. Introdução ao estudo crí-  
tico da literatura. São Paulo, Cultrix. Editora da Universidade  
de São Paulo, 19 74.
- D'ORS, Eugênio. El barroco. M. Aguilar Editor, Madrid, 1964.
- DOURADO, Autran. Uma poética de romance. São Paulo, Editora Pers-  
pectiva, 19 73.
- Poética de romance - matéria de carpintaria. DIFEL,  
Rio de Janeiro, 1976.
- EHRENZWEIG, Anton. A ordem oculta da arte, Um estudo sobre a psico-  
logia da imaginação artística. Rio de Janeiro, Zahar Editores,  
1969 .
- ELIADE, Mircea. Mito e realidade. São Paulo, Editora Perspectiva ,  
1972.
- ELITO, S.T. Tradition and individual talent in select prose. Pen-  
guin, Londres, 1953.
- ETZEL, Eduardo. O barroco no Brasil. São Paulo, Edições Melhoramen-  
tos, 1974.
- FERNANDES, Leitão Francisco, Nova arte dos conceitos. Coimbra,  
1943.
- FOCILON, Henri. Lá vié des formes. Paris, P.U.I., 1950.
- FRANCASTEL, Pierre. Le Baroque. Atti dei quinto Congresso Inter-  
nazionale di lingue e letterature moderne, Firenze, Valmartina,  
1955.
- GARCIA, Maria Othoh. Comunicação em prosa moderna. Rio de Janeiro,  
Fundação Getúlio Vargas, 1974.
- GOMES, Lourival Machado. Barroco mineiro. São Paulo, Editora Pers-  
pectiva, 2a. ed., 1973.

- GUILLERMO, Díaz-Plaja. Historia de la literatura Española. 2a. ed.. Argentina, Buenos Aires, Ciordia e Rodrigues Editores, 1953.  
 In Los métodos literários. 2a. edicion. Argentina, Buenos Aires, Ciordia e Rodrigues Editores, 1953.  
Hacia un concepto de la literatura española; Coleccion Austral, 29 7. Buenos Aires, Espasa-Calpe, Argentina, 1942.
- GUSDORF, Georges. Mito e metafísica. Paris, Flammarion, 1953.
- HANNAH, Levy. A propósito de três teorias sobre o Barroco. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, nº 5., Rio de Janeiro, 1941.
- HATZFELD, Helmut. Estudios sobre el barroco. Madrid, Editorial Greus, 1964.
- HAUSER, Arnold. Maneirismo. São Paulo, Editora Perspectiva, 1965.  
Historia social da Arte e da Literatura. Vol. I, São Paulo, Editora Mestre Jou, 1977.
- KAYSER, Wolfgang. Análise e interpretação da obra literária: Introdução à Ciência da Literatura. 5a. edição portuguesa novamente revista pela 12a. edição alemã, Coimbra, Armênio Amado Editor, 1970.
- LAPA, Rodrigues. As cartas chilenas - Um problema filológico. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1958.
- LEPECKI, Lúcia Maria. Autran Dourado. São Paulo, Edições Quíron, 1976.
- LINS, Ivan. Sermões e cartas do Pe. Antônio Vieira. Clássicos Brasileiros, Edições Ouro, Rio de Janeiro, 1964.
- MENDILÖW, Adam Abraahm. O tempo e o romance. Trad, de Flávio Wolf Editora Globo, Porto Alegre, 1972.
- MOISES, Massaud. A criação literária. 3a. edição, São Paulo, Edições Melhoramentos, 1969.
- MOREJON, Garcia. Coordenadas estético-literárias do barroco. São Paulo, Instituto de Cultura Hispânica, 1968.
- PORTELLA, Eduardo. Teoria da comunicação literária. Rio de Janeiro, Edições Tempo Brasileiro, 1970.
- PROENÇA, Domicio Filho. Estilos de época na literatura. São Paulo, Editora Liceu, 2a. edição, 1969.
- POUILLÖN, Jean. O tempo no romance. São Paulo, Editora Cultrix, São Paulo, 1974.

- RAYMOND, Marcel. Baroque et renaissance poétique. Paris, Librairie José Corti, 1964.
- SPINA E SANTILLI. Apresentação da poesia barroca portuguesa. Assis, Faculdade de Filosofia e Letras de Assis, 1967.
- SPITZER, Leco. Linguística e história literária. Biblioteca Hispânica. 2a. edição, Madrid, Editorial Gredos, 1955.
- TELES, Gilberto M. A retórica do silêncio. In: CHAVES, F.L. et alli. O contador de história; Porto Alegre, Editora Globo, 1972.
- TORRE, Guillermo de. Lo barroco en el pensamiento y el arte de España. In: Humanidades. Revista de la Facultad de Humanidades y Educación. Universidad de los Andes. Merida, Venezuela. Ano II, Tomo 29, Enero e Marzo, 1960.
- TZVETAN, Todorov. Estruturalismo e poética. São Paulo, Editora Cultrix, 1970.
- VERNAN, Jean Pierre e NAQUET, Pierre Vidal. Mito e tragédia na Grécia: Antiga. Trad. Anna Lia Prado et Alli. São Paulo, Duas Cidades, 1977.
- WÖFLIN, Heinrich. Conceptos fundamentales de la historia dell arte. 3a. ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1952.

#### 4. OUTRAS OBRAS

- HUXLEY, Aldous. Contraponto. Trad. Erico Veríssimo e L. Vallandro, São Paulo, Abril Cultural, 1973.
- LINS, Osman. O visitante. 2a. edição. São Paulo, Livraria Martins Editora, 1970.
- RAMOS, Graciliano. Insônia. 5a. edição, São Paulo, Livraria Editora Martins, 1961.
- SINZIG, Frei Pedro, O.F.M. Dicionário musical. Rio de Janeiro, São Paulo - Porto Alegre, Livraria Kosmos Editora, 1947.