

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE – FURG
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA

NATHANIEL REIS DE FIGUEIREDO

MITO E SÍMBOLO EM AUTRAN DOURADO:

Uma leitura de *Os sinos da agonia* pela perspectiva do imaginário

RIO GRANDE

2014

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE – FURG
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA

NATHANIEL REIS DE FIGUEIREDO

MITO E SÍMBOLO EM AUTRAN DOURADO:
Uma leitura de *Os sinos da agonia* pela perspectiva do imaginário

Dissertação apresentada como requisito parcial
e último para obtenção do grau de Mestre em
Letras, área de concentração História da
Literatura.

Orientadora: Prof^a Dr^a Cláudia Mentz Martins

Data da defesa: 27/02/2014

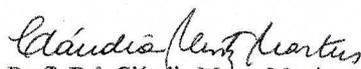
Instituição depositária:
Sistema de Bibliotecas – SIB
Universidade Federal do Rio Grande – FURG

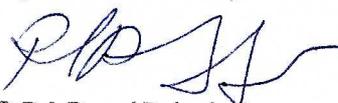
Rio Grande, fevereiro de 2014

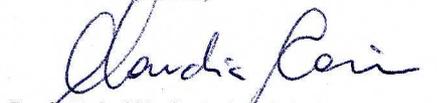
NATHANIEL REIS DE FIGUEIREDO

**MITO E SÍMBOLO EM AUTRAN DOURADO:
UMA LEITURA DE OS SINOS DA AGONIA
PELA PERSPECTIVA DO IMAGINÁRIO**

Dissertação aprovada como requisito parcial e último para a obtenção do grau de Mestre em Letras, na área de História da Literatura, do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande. A Comissão de Avaliação esteve constituída pelos seguintes professores:


Prof. Dr. Cláudia Méntz Martins
(FURG - Orientadora)


Prof. Dr. Raquel Rolando Souza
(FURG)


Prof. Dr. Cláudia Luíza Caimi
(UFRGS)

AGRADECIMENTOS

Neste espaço, gostaria de registrar minha gratidão aos que, de forma direta ou indireta, contribuíram para a realização deste trabalho.

Aos meus pais, por possibilitarem que minha infância e adolescência fossem marcadas por músicas, filmes, jogos de *video game*, histórias em quadrinhos e literatura.

À família de minha esposa, por ter dado suporte aos meus sonhos, planejamentos e ambições.

Aos meus familiares animais, Fili, Kili, Balin, Crono, Juju, Marlon Brando, Scully, Kiki e Ygritte, pela agradável companhia em minha rotina silenciosa de leitura e escrita.

Ao Prof. Dr. Éder Silveira, por incentivar em mim potencialidades que eu ignorava.

À Prof^ª. Dr^ª. Cláudia Mentz Martins, por ter me iniciado na longa trajetória do imaginário, trazendo valiosas contribuições para minha formação e para este trabalho através de sua paciente orientação.

À Prof^ª. Dr^ª. Raquel Rolando de Souza, por me fazer ter novos olhares sobre o pensamento de Gaston Bachelard e os estudos do imaginário na literatura.

À Prof^ª. Dr^ª. Mairim Linck Piva, pelas construtivas críticas ao projeto do qual se originou este trabalho.

Ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande, pelas contribuições que deram à minha trajetória profissional.

À Capes, por viabilizar minhas pesquisas através de bolsa de estudos.

Em especial, à minha esposa, Thaísa, por reacender minha paixão pela literatura, discutir meus estudos e apoiar minhas escolhas.

Um livro angustiante oferece aos angustiados uma homeopatia da angústia. Mas essa homeopatia age, sobretudo, numa leitura mediada, na leitura valorizada pelo interesse literário. Porque a angústia é fictícia: somos feitos para respirar livremente. [...] E é nisso que a poesia - ápice de toda a alegria estética - é benéfica.

(Gaston Bachelard)

RESUMO

O presente estudo propõe uma análise do imaginário de *Os sinos da agonia*, originalmente publicado em 1974, do escritor mineiro Autran Dourado (1926-2012). Constatando que a fortuna crítica identifica a relação do romance com o mito de Hipólito e Fedra através de relações de analogias, parte-se da premissa de que uma análise do mítico na literatura deve ser realizada primeiramente através da compreensão de como as imagens simbólicas estão expressas dentro da obra de arte. Para tanto, utilizou-se do referencial teórico do imaginário encontrado na psicologia das profundezas de Carl Gustav Jung, na filosofia da imaginação material de Gaston Bachelard e na antropologia do imaginário de Gilbert Durand. De tais posturas teóricas derivam um método de crítica do imaginário na literatura, conhecido como mitocrítica, que propõe analisar sincronicamente uma narrativa para compreender os conteúdos repetitivos que se relacionam no fio diacrônico do discurso. Com tal abordagem, foi possível identificar a organização das principais imagens do romance, consteladas em mitemas, até chegar ao “segundo texto”, a dinâmica do mito literário presente na narrativa. Ao compreender o núcleo mítico da obra, seu *sermo mythicus*, as relações com a história de Hipólito e Fedra foram complexificadas, através da percepção de que o livro realiza um diálogo vivo com o mito arcaico, dando significado existencial a uma narrativa sobre o tabu do incesto que toca questões simbólicas da relação entre o homem, o tempo e a morte.

PALAVRAS-CHAVE: mito, símbolo, imaginário, literatura brasileira, Autran Dourado.

ABSTRACT

This study proposes an analysis of *Os sinos da agonia* imagery, a novel originally published in 1974 and written by Autran Dourado (1926- 2012). Noticing that the critics identify a relationship between the novel and the myth of Hippolytus and Phaedra through relations of analogy, we start from the premise that an analysis of the mythic literature should be performed first by the understanding of how symbolic images are expressed within the work of art. For this, we used the theoretical references of imagery found in the depth psychology of Carl Gustav Jung, the philosophy of Gaston Bachelard's material imagination and Gilbert Durand's anthropology of imagery. Such theoretical position derive a method of critical imagination on literature known as mythocritics which aims to analyze a narrative synchronously in order to understand the repetitive content that relate the diachronic thread of the discourse. With this approach, it was possible to identify the organization of the main images in this novel gathered in mythemes until it reaches the "second text", the dynamics of literary myth in this narrative. By understanding the mythic core of this work, its *sermo mythicus*, the relations with the story of Hippolytus and Phaedra were made more complex through the perception that the book makes a lively dialogue with the archaic myth, giving existential meaning to a narrative about the taboo of incest which deals with symbolic issues of the relationship among man, time and death.

KEY WORDS: myth, symbol, imagery, brazilian literature, Autran Dourado.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 AUTRAN DOURADO E AS LEITURAS DE <i>OS SINOS DA AGONIA</i>	13
1.1 Autran Dourado: vida e obra	13
1.2 Autran Dourado na história da literatura brasileira	18
1.3 Fortuna crítica de <i>Os sinos da agonia</i>	21
1.4 Mito e símbolo nos ensaios de Autran Dourado	28
2 TEORIA DO IMAGINÁRIO E LITERATURA	37
2.1 Teoria dos símbolos de C.G. Jung	38
2.2 Filosofia da imaginação de Gaston Bachelard	43
2.3 Regimes do imaginário de Gilbert Durand	51
2.4 Imaginário e literatura: a noção de mito	63
2.5 Mitocrítica: proposta de um método de leitura do imaginário no romance	67
3 IMAGINÁRIO DE <i>OS SINOS DA AGONIA</i>	70
3.1 Malvina: o fogo e a traça	77
3.1.1 <i>Fogo: o sol negro</i>	77
3.1.2 <i>Fiandeira: a lição de Aracne</i>	92
3.2 Gaspar: alma perturbada pelos mortos, grandeza de puro coração	99
3.2.1 <i>Terra: a intimidade em conflito</i>	99
3.2.2 <i>Andrógino: o homem sofredor</i>	109
3.3 Januário: a morte em vida	114
3.3.1 <i>Terra: a epifania lunar</i>	115
3.3.2 <i>Duplo: o sacrifício do recalcado</i>	118
3.4 Memória do futuro, destino do passado: o <i>sermo mythicus</i>	128
CONSIDERAÇÕES FINAIS	141
REFERÊNCIAS	147

INTRODUÇÃO

O presente estudo busca compreender a forma como o imaginário se expressa em *Os sinos da agonia*, do escritor mineiro Autran Dourado (1926-2012), originalmente publicado em 1974. Nessa busca, que envereda para os caminhos da leitura simbólica e mítica, há o desejo de propor um caminho interpretativo que reflita sobre as imagens literárias presentes nesse romance e de compreender quais são as contribuições que a perspectiva do imaginário traz para os estudos literários.

As sementes dessa pesquisa germinaram em paralelo à participação no projeto de pesquisa “Revisão da poesia brasileira da primeira metade do século XX pelas teorias do Imaginário”, coordenado pela professora doutora Cláudia Mentz Martins, que busca determinar os recursos imagéticos recorrentes na tradição lírica brasileira do início do século XX. Foi através dessa pesquisa que se teve contato pela primeira vez com as teoria do imaginário, possibilitando as leituras de teóricos como Carl Gustav Jung, Gaston Bachelard e Gilbert Durand.

Dessas leituras, considerou-se especialmente interessante as contribuições que a psicologia das profundezas, a filosofia da imaginação material e a antropologia do imaginário trazem para um estudo aprofundado de obras literárias. Na correlação entre a teoria do imaginário e os estudos literários, há uma visão da literatura não somente como uma expressão técnica artística autônoma, mas também uma expressão instauradora de significações de mundo para autores e leitores. Com curiosidade em relação às potencialidades que essa perspectiva pode trazer ao estudo de literatura, iniciou-se a busca por um objeto em que se percebesse, por leituras preliminares, a possibilidade de enriquecer sua fortuna crítica com uma leitura do imaginário.

Constatou-se que os estudos do imaginário na literatura dão grande ênfase ao gênero lírico. Obras como *Por une poetique de l'imaginaire*, de Jean Burgos (1982), e *Literatura e imaginário*, de Ana Maria Lisboa de Mello (2002), tratam especificamente de como o imaginário se expressa dentro da poesia. No projeto em que se teve contato com essa perspectiva teórica, o objeto de pesquisa são textos poéticos. Além disso, na disciplina “Tópicos Avançados em Literatura Brasileira”, ministrada no ano de 2012 pela professora doutora Raquel Rolando Souza, que possibilitou uma leitura aprofundada de Gaston Bachelard, a ênfase recaiu nos textos poéticos.

No desejo de ampliar as possibilidades do estudo do imaginário na literatura, pensou-

se no que essa perspectiva poderia contribuir para leituras críticas de obras do gênero narrativo. A visão antropológica de que os símbolos ganham sentido dentro da forma narrativa, o mito, foi um dos primeiros indicadores para essa proposta: “[...] o termo ‘mito’ engloba para nós quer o mito propriamente dito, ou seja, a narrativa que legitima esta ou aquela fé religiosa ou mágica, a lenda e as suas intimações explicativas, o conto popular ou a narrativa romanesca” (DURAND, 2002, p.356).

Abrangendo, na noção de mito, tanto as narrativas arcaicas quanto as narrativas literárias, Durand chama atenção para o fato de que um símbolo só pode ser percebido dentro de uma narração. Mello (2002), a partir das reflexões de Mircea Eliade e Gilbert Durand, pensa que “[...] as narrativas culturais e, em particular, o romance moderno, são reinvestimentos mitológicos mais ou menos confessados” (MELLO, 2002, p. 16).

Foram os ensaios do romancista Autran Dourado, especialmente *A poética do romance: matéria de carpintaria e Meu mestre imaginário*, que chamaram a atenção para as relações entre mito, símbolo e literatura. Nesses curtos ensaios, transparece um escritor que escreve sobre sua arte não somente refletindo sobre os aspectos técnicos da escrita literária, mas também sobre como ela pode ganhar significação existencial ao oferecer imagens para o leitor.

A escolha do romance *Os sinos da agonia* se deveu, primeiramente, ao prazer que sua primeira leitura proporcionou. O drama do incesto, narrado em um tom niilista, a ambientação histórica das Minas Gerais do século XVIII e, principalmente, a marcante figura de Malvina foram os motivadores para propor uma leitura aprofundada desse romance. O desejo de explorar as potencialidades do estudo do imaginário no gênero narrativo se aliou à vontade de compreender o motivo da leitura da obra ter sido tão fascinante.

Assim, o estudo do imaginário, no romance, passou a significar um exercício de crítica literária próxima da que Jauss (2001) propõe com o modelo de “leitor intermediário” de Goethe, “[...] que julga gozando e goza julgando, é o que propriamente recria a obra de arte” (GOETHE *apud* JAUSS, 2001,p.103). O presente estudo parte de uma posição de leitor que, apropriando-se da obra, converte a fruição recepional das imagens literárias em uma atividade criadora, tal como Bachelard propõe pensar a recepção de uma imagem literária: “[...] [ocorre] pela repercussão de uma única imagem poética, um verdadeiro despertar da criação poética na alma do leitor [...]” (BACHELARD, 1993, p.7).

Nas leituras preliminares da fortuna crítica do romance, foi constatado que a questão do

mito na obra era abordada sob enfoques diferentes daqueles do imaginário. A relação intertextual com o mito grego de Hipólito e Fedra, encontrado nas peças de Racine, Sêneca e Eurípidés, é uma das questões mais repetidas sobre o romance. Já o devaneio poético interno do romance, a novidade das imagens literárias, como surgem para a consciência imaginante do leitor no decorrer da narrativa, não foi algo abordado no decorrer dessas análises. Com a constatação dessa falta, ao desejo de aplicar os estudos do imaginário no romance e compreender o fascínio pessoal que a obra gerou, somou-se a compreensão de que uma leitura simbólica e mítica aprofundando os significados das imagens que aparecem na narrativa romance poderia contribuir para o debate crítico do romance.

A partir dessas considerações, delinear-se os objetivos centrais da presente dissertação. A busca de uma compreensão alicerçada pela teoria do imaginário das imagens literárias possíveis de serem encontradas em *Os sinos da agonia* e a identificação do seu *sermo mythicus*, da narrativa simbólica matriz do romance, foram as questões centrais que nortearam a análise.

No decorrer da pesquisa, houve o falecimento de Autran Dourado. Como forma de homenagear o autor, no primeiro capítulo da pesquisa, intitulado “Autran Dourado e as leituras de *Os sinos da agonia*”, há uma parte dedicada à biografia do autor e algumas características do conjunto de sua obra. Disserta-se também sobre sua posição dentro do cânone literário em “Autran Dourado na história da literatura brasileira”.

A fortuna crítica do objeto desse estudo, dividida entre livros, teses, dissertações e artigos acadêmicos, é analisada detidamente no subcapítulo “Fortuna crítica de *Os sinos da agonia*”. A principal função desse trecho é demonstrar a localização do presente estudo dentro do debate acadêmico e comprovar que a perspectiva do imaginário aplicada a esse objeto traz uma contribuição diferenciada de outras análises já realizadas.

Para o levantamento das teses e dissertações, foi utilizada a ferramenta de busca do Banco de Teses e Dissertações da Capes¹, inserindo-se a palavra-chave "Os sinos da agonia". Adotou-se como critério excluir as teses e dissertações escritas antes do ano 2000, pela dificuldade em se acessar tais trabalhos. Já os artigos científicos elencados foram recuperados com a ferramenta de busca da Plataforma Lattes/CNPq² no dia 16/04/2013, com a palavra-chave “Os sinos da agonia”. Na busca, realizada pelo sistema nos currículos dos

1 Pesquisa realizada no dia 15/04/2013. Obteve-se o retorno de onze resultados.

2 Pesquisa realizada no dia 16/04/2013; Obteve-se o retorno de seis resultados.

pesquisadores cadastrados na Plataforma, excluiu-se os textos publicados em jornais, anais de congresso e os artigos científicos identificados como partes das teses e dissertações já recuperadas pela pesquisa no Banco de Teses e Dissertações da Capes. Adotou-se também como critério excluir os artigos científicos anteriores ao ano 2000, pela dificuldade de se acessar tais estudos.

Lendo esses trabalhos críticos em conjunto, identificaram-se algumas tendências nas abordagens. Há apreciações que enfatizam, no romance, a representação do social e do histórico, enquanto outras estudam os aspectos simbólicos e míticos, especialmente os sinos e as relações da obra com o mito de Hipólito e Fedra.

No subcapítulo “Mito e símbolo nos ensaios de Autran Dourado”, discorre-se sobre os textos do escritor em que ele refletiu sobre sua arte. O escritor propôs pensar afinidades entre mito, símbolo e literatura que permitem questionar como esses aspectos são trabalhados na fortuna crítica. Como leitor de si mesmo, o autor permite a abertura para uma leitura próxima à perspectiva simbólica da teoria do imaginário.

No capítulo “Teoria do imaginário e literatura”, as propostas de Jung, Bachelard e Durand são revisadas no intuito de propor as bases teóricas na qual a análise simbólica do romance se assenta. No subcapítulo “Teoria dos símbolos de C.G. Jung”, o foco recai sobre como o psicólogo das profundezas propõe pensar os símbolos a partir da noção de arquétipo. Do pensamento do autor é possível, ainda, depreender um método de interpretação para as imagens, calcado na ideia de ampliação dos conteúdos oníricos através dos mitos e dos contos de fadas.

Em “Filosofia da imaginação de Gaston Bachelard”, aponta-se as bases da reflexão fenomenológica, que estuda a emergência da imagem literária na consciência imaginante. Através da proposta de categorização da imaginação pelos elementos materiais fogo, água, ar e terra, Bachelard permite compreender as bases arquetípicas fundamentais nas quais as sensibilidades das imagens estão fundamentada. Além disso, o filósofo auxilia a pensar a especificidade dos símbolos dentro da literatura, em como elas se comunicam com a subjetividade do leitor quando esse participa do devaneio poético proposto pelo escritor.

Já no subcapítulo “Regimes do imaginário de Gilbert Durand”, reflete-se as contribuições que a antropologia trouxe para os estudos do imaginário. A noção de trajeto antropológico, de Durand, permite refletir sobre como as imagens ganham profundidade simbólica no homem em uma negociação entre o instinto humano de simbolizar as imagens

dadas à percepção pelo meio natural e social. A partir do estudo da dinâmica dos símbolos dentro das narrativas míticas, o antropólogo propõe uma categorização das formas invariantes de produção simbólica pela noção de regimes do imaginário. Tais regimes auxiliam a compreensão geral das possibilidades que as imagens possuem de se organizar dentro de uma narrativa.

Para alcançar o ponto em que os estudos do imaginário tocam os estudos literários, no subcapítulo “Imaginário e literatura: a noção de mito”, disserta-se sobre a importância da noção de mito e de sua relação com a literatura. Na visão da psicologia das profundezas de Jung, a poesia contemporânea é uma continuação do costume oral de narrar histórias míticas. Já para a filosofia da imaginação de Bachelard, a imagem literária é o principal objeto de reflexão para o estudo do imaginário. Durand também salienta que é no discurso literário que a linguagem se apresenta de modo indireto, proporcionando a abertura para o simbólico, além de ressaltar o parentesco entre mito e literatura, pelo fato de ambos colocarem símbolos em uma relação dinâmica e compreensível para o homem através da narração.

Compreendendo que, no mundo contemporâneo, é no discurso literário que o imaginário melhor se expressa, no subcapítulo “Mitocrítica: proposta de uma análise do imaginário no romance”, define-se a base metodológica utilizada para a identificação e análise das imagens literárias e do núcleo mítico de *Os sinos da agonia*. A mitocrítica é um método de estudo em obras de arte que permite indicar uma crítica do imaginário de um texto pertencente ao gênero narrativo.

No capítulo “Imaginário de *Os sinos da agonia*”, expõe-se o estudo do romance realizado durante a pesquisa. Por uma escolha expositiva, a análise simbólica da obra passa primeiramente pelas principais imagens que se relacionam com os protagonistas até chegar ao nível profundo do “segundo texto” da narrativa, no esquema ordenador do mito matriz do romance. Com isso, é possível apontar o “nome” do *sermo mythicus* da obra.

Através da análise do imaginário do romance realizada, esse estudo permite apontar algumas direções para estudos futuros de avaliação das variações que o romance traz a esse mito arcaico ao reatualizá-lo como um mito literário. Além disso, convivendo de maneira profunda com as imagens do romance com o amparo da teoria do imaginário, conseguiu-se compreender a felicidade experimentada como leitor ao vivenciar o angustioso devaneio poético que *Os sinos da agonia* suscita.

1 AUTRAN DOURADO E AS LEITURAS DE *OS SINOS DA AGONIA*

1.1 Autran Dourado: vida e obra

Waldomiro Freitas Autran Dourado nasceu na cidade de Patos de Minas, Minas Gerais, em 18 de janeiro de 1926. Filho do juiz Telêmaco Autran Dourado, mudou-se com menos de um mês de vida para a cidade de Monte Sião, também em Minas Gerais, devido à transferência do pai. Foi em Monte Sião que passou a sua infância, até os 13 anos.

Comentando sua infância e adolescência, o escritor contou que era um menino recluso e tímido. Sua educação iniciou com uma professora particular. Aos 13 anos, foi matriculado em um internato para leigos na cidade de São Sebastião do Paraíso, Minas Gerais. Tal experiência o marcou profundamente: “[...] fui solto em um meio que me pareceu selvagem, o internato. [...] O internato me deu uma experiência muito amarga, muito dolorosa” (DOURADO, 1983, p.4).

Com 17 anos de idade acompanhou o pai, novamente transferido, para Belo Horizonte. Na capital mineira, estudou no colégio Afonso Arinos e no curso científico do colégio Marconi. Neste último, conheceu o professor e filósofo Arthur Versiani Veloso, que o iniciou na filosofia e o fez admirar Immanuel Kant e Giambattista Vico.

Foi em Belo Horizonte que sua carreira literária iniciou. Aos 17 anos, ganhou um concurso literário da revista *Alterosa*. Tendo escrito um livro de contos (não publicado), apresentou-se ao escritor Godofredo Rangel pedindo uma avaliação da qualidade dos seus textos. A partir desse contato, Autran Dourado teve na figura de Rangel um mentor literário.

Em 1945, matriculou-se na Faculdade de Direito de Belo Horizonte. Foi neste local que conheceu Sábato Magaldi, seu elo com os jovens escritores mineiros do período, como Wilson Figueiredo, Otto Lara Resende, Fernando Sabino e Murilo Rubião. O escritor conheceu também o romancista Cornélio Penna, já consagrado na época. Esse grupo de escritores mineiros do qual Autran Dourado fez parte lançou a revista modernista *Edifício*, em 1946. Como lembrou Autran Dourado: “O Sábato foi uma ponte entre a minha solidão, o meu isolamento e esse pessoal que fazia literatura ao mesmo tempo que eu” (DOURADO, 1983, p.5).

Quando estudante de Direito, o escritor atuou como jornalista no *Estado de Minas* e no *Diários associados*. Posteriormente, trabalhou como taquígrafo na Câmara Municipal de Belo

Horizonte e na Assembleia Legislativa do Estado de Minas Gerais. Foi nesse período que lançou seu primeiro romance, *Teia*, em 1947.

Em Belo Horizonte, conheceu a mulher com quem foi casado até o final de sua vida, Lúcia, quando ela cursava Letras na Faculdade de Filosofia. Ela foi a companheira, revisora e crítica dos escritos do marido. Para o escritor, ela auxiliava e respeitava sua dedicação à escrita: “Vivemos uma solidão a dois, que dói” (DOURADO, 1983, p.7).

No mandato de Juscelino Kubistchek como governador de Minas Gerais, entre 1951 e 1955, Autran Dourado foi nomeado seu assessor de imprensa, graças à sua habilidade com a taquigrafia e com a prosa. Em 1954, mudou-se para o Rio de Janeiro, onde viveu até a morte. Entre 1958 e 1961, foi secretário de Imprensa do governo Juscelino Kubistchek. Essa experiência de “[...] amizade e de trabalho que durou nove anos [...]” (DOURADO, 1983, p. 6) está registrada no livro de memórias *Gaiola aberta*.

Após esse período, ele não mais se relacionou com a política. A partir de 1961, com a publicação do romance *A barca dos homens*, o escritor começou a ter maior destaque no cenário literário brasileiro. Ainda assim, trabalhou na área judiciária o resto da vida, exercendo a profissão de escriturário no Rio de Janeiro: “Não sou escritor profissional, embora tenha livros e várias edições. Não vivo de escrever, vivo quase que para escrever” (DOURADO, 1983, p.8).

Autran Dourado morreu no dia 30 de setembro de 2012, aos 86 anos, vítima de hemorragia estomacal após uma série de problemas respiratórios³. No dia da sua morte, o jornal *Folha de São Paulo* (2012) publicou um artigo comunicando o falecimento de Autran Dourado, realizando um levantamento da vida e da obra do escritor e enfatizando sua importância para a literatura brasileira. Na notícia, é citada a declaração do poeta Ferreira Gullar sobre a morte do escritor: “O Brasil perde um autor importante”.

Outros jornais, em formato digital, como *Jornal do Comércio* (2012) e *Gazeta do Sul* (PETRY, 2012), também noticiaram o falecimento do escritor. Em geral, tais notícias teceram comentários sobre sua vida e obra e usaram o mesmo tom da declaração de Ferreira Gullar.

Apesar de o falecimento de Autran Dourado ser algo muito triste, tanto para familiares quanto para os amigos e fãs, para a reflexão literária é importante considerar o que a literatura perde com a morte de um escritor. Como declarou Ana Maria Machado, em notícia sobre o falecimento, não há exatamente uma “perda”: “Do ponto de vista da literatura, o país não

³ Nas grandes mídias, a morte do escritor ficou ofuscada pelo falecimento da apresentadora de televisão Hebe Camargo, ocorrido no mesmo dia.

perde quando um escritor morre, porque a obra continua. E o Autran Dourado foi um grande escritor" (PLATOW, 2012).

Autran Dourado teve um projeto artístico altamente elaborado desde as primeiras publicações e legou para a Literatura Brasileira uma vasta e rica obra⁴ em que se combinam a ficção, o ensaio e o memorialismo. Em vida, o escritor obteve vários reconhecimentos, dos quais aqui se destacam apenas os mais importantes, a saber: em 1982, pelo livro *As imaginações pecaminosas*, o Prêmio Goethe de Literatura do Brasil e o Prêmio Jabuti; em 2000, pelo conjunto de sua obra, o Prêmio Camões (considerado o mais importante das literaturas de língua portuguesa); em 2008, pelo conjunto de sua obra, o Prêmio Machado de Assis, oferecido pela Academia Brasileira de Letras e visto como a maior premiação dessa instituição.

No início dos anos 2000, seus livros foram republicados pela editora Rocco, que lhes dedicou um belo projeto gráfico, com ilustrações exclusivas para as capas, feitas pelo artista Ciro Fernandes. Os paratextos ressaltaram a temática mineira na obra do autor e sua relação com William Faulkner.

Em entrevista a Eneida Souza (1996), Autran Dourado declarou que vê, em sua produção, duas vertentes principais. A primeira seria histórica, um “[...] painel da decadência de Minas Gerais [...]” (SOUZA, 1996, p.32), que abarcaria o período que compreende os finais do século XVIII até o início do século XX. Já a segunda seria autobiográfica, “[...] uma história inventada, uma espécie de autobiografia imaginária, dos mitos que povoaram a minha infância e adolescência mineira [...]” (SOUZA, 1996, p.32). A estes dois grupos é possível acrescentar um terceiro, em que o autor se debruça na reflexão poética em torno de seus escritos através do gênero ensaístico.

Entre o conjunto “histórico” e o conjunto “autobiográfico” da obra de Autran Dourado, há em comum não só a ambientação das histórias em Minas Gerais, mas também a visão que o autor possui sobre a relação existente entre o mundo real e o mundo ficcional, entre a realidade e a imaginação. Em entrevista, ele declarou: “A minha imaginação supera a minha visão das coisas e dos fatos, o real, vamos dizer assim” (SOUZA, 1996, p.32).

No conjunto histórico, destacam-se a trilogia *Ópera dos Mortos*, *Lucas Procópio*, *Um cavaleiro de antigamente* e *Os sinos da agonia*, objeto desta dissertação. Nesse painel histórico ficcionalizado pelo autor em seus livros, a sociedade patriarcal mineira, do período

4 O conjunto da obra de Autran Dourado totaliza 28 livros que se dividem entre romances, novelas, contos, memórias e ensaios.

Colonial até a Era Vargas, é vista dentro de uma perspectiva literária que oscila entre a tragédia e o romance da desilusão. É uma reunião do “[...] imaginário social das Minas com a fatalidade dramática das narrativas e tragédias universais” (SOUZA, 1996, p.22).

Por sua vez, no conjunto de suas autobiografias imaginárias, pode-se destacar a recorrência do alterego ficcional do escritor, a personagem João da Fonseca Nogueira, presente no conto “Inventário do primeiro dia”, em *Solidão solitude*, no conto “As duas vezes em que Afonso Arino esteve em duas Pontes”, em *Violetas e Caracóis*, e nos romances *O risco do bordado*, *Um artista aprendiz*, *A serviço del rei* e *Ópera dos fantoches*.

Sobre a relação entre a biografia do autor e seu alterego ficcional, é importante a ressalva de Souza (1995), pois, para a crítica, Autran Dourado utiliza artifício poético da *persona* para, através da condensação da figura de escritor em diversas personagens, “[...] desvincular a formação sentimental de João de sua experiência pessoal” (SOUZA, 1996, p.16). Ou seja, memória e imaginação trabalham juntas, na ficção de Autran Dourado, havendo uma negação de se ler esses livros pelo viés do realismo:

A recusa de serem os livros relativos à sua autobiografia imaginária interpretados segundo pretensões realistas e redutoras obriga o escritor a criar nomes falsos tanto para os atores quanto para o espaço em que se passam as ações (SOUZA, 1996, p.17).

Nessa recusa ao realismo, Autran Dourado construiu, a partir de sua vivência no interior de Minas, a cidade ficcional de Duas Pontes:

Considero-me de Monte Santo, onde passei a minha infância até os treze anos de idade. Monte Santo é a cidade que, de uma certa maneira, mais se aproxima da minha mítica Duas Pontes.[...] Monte Santo é uma cidade muito importante na minha formação, sobretudo na formação emocional [...] (DOURADO, 1983, p.3).

Na ligação sentimental do escritor com a cidade mineira interiorana não há uma autobiografia no sentido tradicional e realista. As marcas da experiência do escritor aparecem, como na retomada das imagens do avô materno na personagem vovô Tomé, em *O risco do bordado*, que teve como base o coronel Osório, seu avô cafeicultor que cortava pequenos pedaços de madeira em formato de concha. Ainda assim, para Autran Dourado, na relação entre o escritor e a realidade, “[...] a gente transmuda, transfunde, recria [...]” (DOURADO, 1983, p.4).

A mítica cidade de Duas Pontes, cenário que aparece tanto em algumas narrativas históricas quanto na maior parte das narrativas autobiográficas, é um exemplo de como o escritor relaciona o real e a imaginação. Autran Dourado é “[...] um escritor que usa a

realidade para recriá-la miticamente, fazendo uma nova realidade, a artística” (SENRA, 1983, p.7). Por meio da ficção, o autor busca compreender as profundezas do inconsciente coletivo mineiro, da mentalidade de um povo que, apesar de passar por mudanças econômicas e políticas, continua sendo “a mesma Minas contraditória. Minas subversiva, Minas conservadora. O mineiro lida com essa dicotomia [a mudança e a continuidade] de uma maneira muito particular, com uma certa sabedoria. Embora sofra demais por isso” (DOURADO, 1983, p. 8). O histórico e o autobiográfico, em Autran Dourado, transcendem para o mítico, para o universo imaginário e atemporal que povoam Minas Gerais e sua consciência de escritor.

É devido a essa relação imaginária com Minas Gerais que Autran Dourado é comparado pela crítica a William Faulker. Ambos teriam construído uma cidade ficcional, “Duas Pontes” e “Yoknapatawpha”, em uma busca de compreender uma sociedade tradicional e escravocrata – de um lado, a Minas Gerais do Período Colonial e Imperial e, do outro, o sul dos Estados Unidos pós-Guerra de Secessão.

Autran Dourado nunca deixou de reconhecer as influências literárias estrangeiras em sua escrita. Gustav Flaubert é constantemente elogiado em seus ensaios e suas entrevistas. Outros escritores estrangeiros compõem seu cânone pessoal e incluem os trágicos gregos, especialmente Eurípedes, os barrocos espanhóis, como Miguel de Cervantes, Luís de Gôngora y Argote, Francisco de Quevedo e Calderón de la Barca, e os romancistas modernos William Faulkner, James Joyce, Virginia Woolf, Thomas Mann, Robert Musil e Ítalo Svevo. Quanto às influências brasileiras, Autran Dourado citava os barrocos e os árcades mineiros, além de Machado de Assis, Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade. Demonstrou sempre grande admiração por Guimarães Rosa e Clarice Lispector, seus contemporâneos.

Para o escritor, seu primeiro romance, *Teia*, teria tido forte influência dos romances do escritor mineiro Cornélio Penna. Ele não compreendia a relação que os críticos costumavam fazer entre sua obra e a de Lúcio Cardoso, seu amigo, que possuía uma concepção artística diversa da sua: “[...] sempre observei nele um culto do mistifório e da improvisação [...]” (SOUZA, 1997, p.47). Sobre os dois autores, chegou a expressar os aspectos que possuíam e ele não: “Uma coisa, sobretudo com relação a Cornélio Pena, me afastou dele, como de Lúcio: a concepção católica da vida, o misticismo, qualquer que seja a seita, sempre me desagradou” (SOUZA, 1997, p.47).

Dessas distâncias, acaba transparecendo uma de suas particularidades: ter sido um

intelectual que sempre priorizou a erudição na formação pessoal de um escritor. Tal defesa estava vinculada à própria formação:

Graças ao convívio com a leitura de autores cuja obra mais se notabiliza pelo mecanismo enunciativo do que pela preocupação com o enredo, o escritor revela-se ainda profundamente conhecido dos anais da história mineira, dos mitos, tragédias e lendas da cultura ocidental, que, matreiramente, aproveita na confecção de seus livros (SOUZA, 1996, p.13).

Dessa defesa da formação erudita do escritor derivou sua luta contra o senso recorrente, no Brasil, do escritor ignorante e gênio, de que ser escritor é um talento divino. Essa luta se materializa na reflexão crítica que produziu sobre sua obra e sobre a arte literária em geral, encontrada em artigos acadêmicos e palestras, mas, principalmente, nos livros *Poética do Romance: matéria de carpintaria* e *Meu mestre imaginário*.

1.2 Autran Dourado na história da literatura brasileira

A classificação de Autran Dourado dentro das histórias da literatura obedece sempre à intenção e subjetividade do historiador, demonstrando a crítica que esse emite sobre o escritor. São estas classificações que permitem refletir sobre a presença de Autran Dourado na historiografia literária brasileira e, conseqüentemente, sobre a sua posição no cânone literário brasileiro.

A partir dessa perspectiva, buscou-se analisar um conjunto significativo de histórias da literatura brasileira através das classificações e emissões de julgamentos feitas em relação à obra do escritor. Recorreu-se não somente às histórias da literatura brasileira, como também aos dicionários e enciclopédias. A ideia norteadora, nesta breve análise, foi verificar o posicionamento, no cânone literário, da obra de Autran Dourado.

Uma característica sempre ressaltada sobre o escritor é o cuidado que ele possui com a linguagem artística e o apuro técnico de sua escrita. No verbete “Autran Dourado”, na *Enciclopédia de literatura brasileira* (COUTINHO, SOUZA, 2001), há a informação de que desde suas primeiras obras já chamou atenção da crítica devido a tais aspectos. Ao lado de escritores como Clarice Lispector e João Guimarães Rosa, estaria inserido dentro de um grupo de renovadores da romance brasileiro.

Ainda nas primeiras décadas de sua carreira literária, Autran Dourado já figurava no *Pequeno dicionário de literatura brasileira* (PAES, MOISÉS, 1967). No verbete com o seu

nome, é dado destaque para *A barca dos homens*, apontando os simbolismos presentes no romance e a técnica de narração:

[...] livro de intenções simbólicas, cuja ação dramática progride, em contraponto, através da ótica de múltiplos personagens, o que levou o crítico Fábio Lucas a chamá-lo, numa fórmula feliz, de 'romance de um bom ventríloquo' (PAES, MOISÉS, 1967, p.89).

No *Dicionário crítico do romance moderno brasileiro* (MAIA, 1970), que reúne os principais trechos de textos críticos sobre romancistas brasileiros do século XX, até a década de 1970, percebe-se a boa recepção que seus livros tiveram, na época de lançamento, e também a ênfase dada à estrutura aberta do barroco⁵ que utilizou em *Ópera dos mortos*:

[...] o clima de A. Dourado é o passado, para o qual se volta e, daí, a importância de sua obra criticamente. É o seu modo de construir sobre escombros. Além disto, o autor, na boa direção das modernas análises críticas, entrega ao leitor parcela da responsabilidade de compor a obra. Busca, por assim dizer, um co-autor (LEPECKI *apud* MAIA, 1970, p. 183-184).

No projeto historiográfico idealizado por Afrânio Coutinho, *A literatura no Brasil*, Autran Dourado é classificado dentro do grupo de escritores modernistas que trabalhou com a introspecção e a análise psicológica, no qual se incluíam Cornélio Pena, Erico Verissimo, Adonias Filho, entre outros. No capítulo dedicado ao modernismo na ficção (BARBIERI, 1986), o escritor é classificado dentro das tendências do romance dos anos 1950 e 1970, no grupo de autores intimistas com “[...] prosa de escavação nos subterrâneos da consciência [...]” (BARBIERI, 1986 p.560).

Destaca-se, na obra do mineiro, a sondagem psicológica e a noção estruturada do tempo e do espaço. Além disso, analisa-se a utilização de monólogo interior para dar voz à consciência primária das personagens, sem desligá-las do contexto exterior:

Movidas por estímulos próximos, [as personagens] estabelecem conexões da auto-descoberta com o mundo circundante. O fluir do monólogo interior vem, necessariamente, articulado com o curso da ação externa (BARBIERI, 1986, p.574).

Alfredo Bosi, na *História concisa da literatura brasileira* (2008), dentro de sua hipótese de trabalho do romance contemporâneo, classifica Autran Dourado como um escritor de “romances de tensão transfigurada”, em que o herói procura ultrapassar o conflito que o constitui existencialmente pela transmutação mítica ou metafísica da realidade: “O conflito,

5 Autran Dourado se valia dos estudos de Wolffin para pensar a estruturação de seus romances de maneira semelhantes às formas abertas do barroco. O escritor via o barroco não só como um estilo de época, mas uma visão de mundo viva.

assim ‘revolvido’, força os limites do gênero romance e toca a poesia e a tragédia” (BOSI, 2008, p. 392).

Rompendo com uma tradição “intimista” do romance brasileiro, Autran Dourado é visto por Bosi (2008) como um dos escritores de romances experimentais que tenta sair da “ficção egótica” para a “ficção suprapessoal”. Tomando como traço estilístico do autor o discurso indireto livre e o monólogo interior, Bosi afirma que Autran Dourado abarca memórias e sentimentos de diferentes personagens sem grandes mudanças, reduzindo “[...] vários universos pessoais à corrente e consciência, a qual, dadas as semelhanças dos sujeitos que monologam, assumem um facies [sic] transindividual” (BOSI, 2001, p.422).

Massaud Moisés, em *História da literatura brasileira* (2004), no volume dedicado à literatura do período modernista, classifica-o em dois eixos: o da tradição mineira de romance introspectivo (de escritores como Cornélio Pena) e o dos escritores estrangeiros de mesma tendência regionalista e introspectiva (especialmente William Faulkner), alicerce de sua “[...] intrínseca mineiridade [...]” (MASSAUD, 2004, p.366). Tratando especificamente do romance *Os sinos da agonia*, Moisés afirma que o livro se foca menos na reconstituição histórica de Minas Gerais do que no delineamento de sua identidade moral, “[...] aureolada de bruma, mistério, agonia e declínio, 'a alma barroca e torturada, o negrume arcádico e inconfidente de Minas', como declara o escritor” (MASSAUD, 2004, p.366).

Carlos Nejar, em *História da literatura brasileira* (2007), trata da relação de Autran Dourado com a cidade de Minas, comparando a fictícia cidade construída pelo autor, “Duas Pontes”, com a “Yoknapatawpha” de William Faulkner e a “Macondo” de Gabriel Garcia Márquez. Ele afirma que o conjunto da obra de Autran Dourado seria uma “[...] saga da decadência de Minas Gerais [...]” (NEJAR, 2007, p.476), e chama atenção para a identificação de Autran Dourado com o Barroco, não como um período artístico, mas como visão de mundo.

Dentro dessa breve amostra, é possível apontar algumas características importantes do autor em estudos dentro do cânone nacional. O escritor foi, desde seus primeiros livros, reconhecido pelos historiadores literários como um artista que merecia atenção. Seus romances e contos são aproximados aos dois grandes autores canônicos da narrativa brasileira da segunda metade do século XX, Guimarães Rosa e Clarice Lispector. Os julgamentos críticos de sua obra consideram em geral que, a partir da utilização de recursos modernos de narração e de sua leitura pessoal do barroco, seus livros possuem elementos de crítica à

tradição do romance regionalista e do romance introspectivo. Além disso, seus livros teriam como forte característica os aspectos simbólicos e míticos.

1.3 Fortuna crítica de *Os sinos da agonia*

Conforme exposto, Autran Dourado foi desde cedo reconhecido pela crítica literária, o que reflete seu posicionamento dentro do cânone literário brasileiro. Essa boa recepção é visível também nos estudos acadêmicos, como é possível de se perceber quando se insere seu nome no banco de dados de periódicos e de teses e dissertações da Capes.

O presente estudo pretende analisar *Os sinos da agonia*, trazendo uma nova leitura interpretativa. Para justificar tal análise, recorre-se aqui a uma revisão da fortuna crítica desse romance, com o intuito de demarcar as distâncias que a perspectiva proposta neste trabalho mantém de estudos anteriores.

Não se pretende analisar exaustivamente os estudos sobre *Os sinos da agonia*. Serão brevemente expostos livros, teses/dissertações e artigos científicos com o intuito de fornecer uma visão geral das formas como o romance é abordado em nível acadêmico. A exposição desse recorte da fortuna crítica de *Os sinos da agonia* obedeceu às seguintes etapas: resumo do tema, referencial teórico e as principais conclusões a questões gerais apontadas na obra. Alguns desses estudos serão reiterados posteriormente na análise para estabelecer elementos gerais da obra, para apontar questões que abrem possibilidades para novas interpretações e também para estabelecer um diálogo crítico com esta.

Em entrevista a Souza (1996), Autran Dourado avaliou que suas obras eram lidas de duas maneiras: atentando para os aspectos sociais e históricos e para os simbólicos e míticos, declarando que preferia ser lido da segunda forma. Independentemente das preferências do autor, as análises de *Os sinos da agonia* dentro do universo acadêmico dos últimos anos oscilaram entre essas duas formas de leitura, como se verá a seguir.

O primeiro grupo de estudo dá ênfase ao aspecto social e histórico representado no romance. Nessas leituras, destacam-se principalmente o retrato da sociedade mineira do final do século XVIII e XIX, as questões sociais e raciais que a narrativa levanta e as associações alegóricas do tempo de produção do romance.

A tese *Autran Dourado: uma poética da agonia e da decadência* (GIMENEZ, 2005) toma como *corpus* para análise os romances *Ópera dos mortos*, *Os sinos da agonia*, *Lucas*

Procópio e *Um cavaleiro de antigamente*, a fim de realizar uma investigação pelo viés da estilística sociológica de Mikhail Bakhtin. Para a autora, esses romances teriam como temática comum a decadência social, econômica, política e familiar das Minas após o declínio do ciclo do ouro.

Analisando especificamente *Os sinos da agonia*, objeto principal da tese, Gimenez (2005) considera que as técnicas de polifonia e dialogia identificáveis na narrativa abrem a possibilidade para pensar em que medida os elementos sociais e históricos se mesclam com os elementos estéticos. O discurso do romance seria tecido dissimuladamente a partir das conflituosas relações sociais da sociedade brasileira.

Na tese *O trançado das personagens negras na costura-risco autraniana* (FERNANDES, 2006), as características da poética de Autran Dourado e a representação dos negros, em sua obra, é o foco da análise. Também destaca a relação entre realidade e ficção encontrada em suas produções artísticas.

Para Fernandes (2006), Autran Dourado abordaria questões históricas para chegar ao universal, tocando o simbólico e o mítico. Ainda assim, os aspectos sociais e históricos das Minas Gerais do final o século XVIII seriam elementos constituintes das estruturas de suas narrativas, o que permite à autora inferir que o escritor mimetizaria os elementos contraditórios dessa sociedade. É a partir desse raciocínio que a questão da escravidão mineira em seu período histórico de decadência de Minas é apontada na produção de Autran Dourado.

Sobre *Os sinos da agonia*, Fernandes (2006) analisa os conflitos étnicos vividos pela personagem Januário e os estereótipos que o escritor mobilizaria na relação entre este e seu escravo Isidoro. A autora destaca também a relação da personagem Isidoro com a língua ioruba e a identificação existente, na obra, entre morte, efigie e os rituais de vodun.

Em *Espaços possíveis: identidade e legitimidade social em Os sinos da agonia, de Autran Dourado* (LIMA, 2003), a abordagem parte da perspectiva pós-colonialista de Edward Said, Homi K. Bhabha e Stuart Hall. O objetivo da dissertação é analisar os espaços ficcionais que as personagens frequentam como um elemento conotativo das suas posições sociais no Brasil Colonial.

Focando seus estudos nas personagens Januário e Isidoro, Lima (2003) interpreta os gestos e os pensamentos expressos, na narrativa, no contato entre senhor e escravo e entre as etnias negra, indígena e branca. Januário, como mestiço, estaria no espaço de “entre-lugar”, como teorizado por Edward Said, na margem. O único espaço permitido a ele pela sua cor

seria a cidade de Vila Rica. Seu encontro com a morte na cidade, no final do romance, seria uma forma de demonstrar resistência a uma sociedade branca que a ele não daria espaço. Já em Isidoro, escravo de Januário, o discurso do dominador se internalizaria, ainda que a personagem tenha consciência crítica de sua posição de dominado.

A dissertação *O rito funerário em Autran Dourado* (SOUZA, 2003) analisa um tema recorrente na obra do escritor: a morte. As noções da Nova História, estabelecidas por Michel Vovelle, Edgard Morin, Phillipe Ariès e Jean-Pierre Bayard fornecem a fundamentação teórica para pensar a relação entre o homem e a morte. A hipótese norteadora da autora é de que Autran Dourado representou, em sua obra, o histórico comportamento dos homens frente à morte.

Tratando especificamente de *Os sinos da agonia*, Souza (2003) chama a atenção para a constante presença de mortes não naturais no decorrer da narrativa. Detém-se em uma análise da mentalidade mística em torno da morte em efígie da personagem Januário e dos procedimentos ritualísticos em torno do funeral da personagem João Diogo Galvão.

No artigo *Os Sinos da Agonia: uma visão jurídica* (PAGNAN, SBIZERA, TRINDADE, 2011), a análise parte da perspectiva do Direito, tendo como premissa que uma obra ficcional pode problematizar aspectos sociais e legais da sociedade. Para os autores, o principal ponto do romance seria a discussão em torno do justo e do legal a partir de um duplo olhar sobre a jurídica do Brasil Colonial e sobre o Brasil do período da ditadura militar. Atentando para a representação da execução simbólica da personagem Januário, acusado de crime de “lesa-majestade”, Pagnan, Sbizera e Trindade (2011) pensam que a tematização da morte em efígie apareceria, em *Os sinos da agonia*, como denúncia da supressão dos direitos individuais. O romance se posicionaria, assim, contra qualquer forma de regime autoritário.

Sobre os trabalhos referentes ao romance que compõe o *corpus* do presente estudo, é possível apontar uma série de análises focadas nas questões simbólicas e míticas presentes em *Os sinos da agonia*. Dentro dessas, é possível identificar um conjunto que destaca a função dos sinos na narrativa.

Os sinos são analisados a partir de uma perspectiva semiológica no artigo *Níveis de leitura na estrutura narrativa de Os sinos da agonia, de Autran Dourado* (MARTHA, 2001). Para a autora, os sinos, no romance, teriam a função de trazer o reconhecimento e a aceitação da morte para as personagens, sendo reconhecidos pragmaticamente não pelos códigos próprios da linguagem dos sinos das igrejas católicas, mas por aguçarem a sensibilidade e a

consciência trágica em nível subjetivo. Os sinos seriam, desse modo, os oráculos que proclamam a inutilidade de se lutar contra um destino trágico.

Em *Tempo e memória em Os sinos da agonia: uma relação de convergência* (BRAGA, 2010), é discutida a função do tempo e da memória no romance contemporâneo, tendo como objeto *Os sinos da agonia*. Nesta dissertação, a autora entende que o romance moderno fugiria das noções teleológicas e progressistas, valendo-se de novos conceitos desenvolvidos sobre o tempo e a memória no decorrer do século XX. Utiliza a noção de “convergência” de Octávio Paz, que postula a possibilidade de diferentes temporalidades se unificarem poeticamente no presente, e a noção de “memória”, de Henri Bergson, que a pensou tendo em foco a sensação e percepção individual do tempo.

Na análise, Braga (2010) encontra na imagem dos sinos um símbolo unificador do romance. Seriam eles que fariam convergir, no presente da narrativa, as fragmentadas experiências temporais na memória das personagens, ao mesmo tempo em que anunciam os seus destinos: a morte.

Sobre os aspectos simbólicos e míticos em *Os sinos da agonia*, um segundo grupo pensa, em específico, nos elementos míticos do romance. Inaugurador desse tipo de leitura é o livro *Autran Dourado: uma leitura mítica* (LEPECKI, 1976), que parte da noção de mito de Mircea Eliade para analisar os aspectos míticos no conjunto da obra do escritor até metade dos anos 1970.

Para Lepecki (1976), Autran Dourado, ao tematizar constantemente o homem frente à morte, daria dimensão mítica à sua narrativa com personagens que sacralizam os seus mortos. O mítico no escritor transcenderia a religiosidade católica, apesar de ser a base do culto da maior parte de suas personagens e isso fornece aos seus romances uma visão cósmica e transcendente de mundo. Dessa maneira, a autora considera que é no nível de uma leitura mítica que se apreenderia o significado das obras do escritor.

Suas narrativas teriam, segundo Lepecki (1976), a mesma função do mito, isto é, a de organizar o caos em cosmos, tornando a morte um terreno habitado pela palavra. O mito seria como uma criação consciente e moderna da experiência sagrada do homem, em um universo contemporâneo, em que as antigas vivências humanas começam a desaparecer. Ao contrário de ser alienante, o mito apresentaria uma denúncia das estruturas sociais construídas na modernidade, que se querem profanas enquanto que, no nível da psicologia profunda dos indivíduos, ainda se mantém eminentemente arcaicas, e essa denúncia seria a principal

característica social das obras do autor. Em *Os sinos da agonia*, destaca que o escritor manteria a exploração da dimensão mítica do *homo religiosus* com um retrato de uma realidade histórica precisa.

Lepecki (1976) aponta também que, no conjunto da obra do escritor, *Os sinos da agonia* trazem algumas mudanças. A primeira delas seria a explicitação do tempo histórico, por conter dados precisos no texto sobre o período da decadência do ciclo de ouro em Minas. A segunda mudança seria a explicitação dos componentes míticos da narrativa, com a inserção de alusões a Tirésias como o oráculo e a el-Rei como o poder absoluto reinante, além de relações entre a personagem Malvina e as Parcas, Fedra e Medeia e a personagem Gaspar com Édipo. Por fim, a terceira mudança consiste na sua forma de narrar esse romance por meio da inserção de comentários analíticos do narrador sobre a fatalidade e a maneira de ser das personagens, o que não comprometeria os aspectos alegóricos e simbólicos do romance.

Trabalhos posteriores fazem uma leitura mítica de *Os sinos da agonia* ressaltando as relações entre o romance e o mito de Hipólito e Fedra. Nesses trabalhos, a noção de mito aparece, de maneira explícita ou implícita, identificado com a teorização de Aristóteles: “[...] o mito é imitação de acções; e por ‘mito’ entendo a composição dos actos [...]” (ARISTÓTELES, 1986, p.111). Nessa perspectiva, mito seria uma história oriunda da tradição que, inserida no texto literário, passa a ser do domínio da invenção artística, assemelhando-se ao que hoje é chamado de enredo.

No livro *Paixão e fé: Os sinos da agonia de Autran Dourado* (SENRA, 1991), é dito que o romance é escrito como uma variação em torno dos temas trágicos antigos. Para a autora, *Os sinos da agonia* teria como base o mito de Hipólito e Fedra, apontando analogias entre as personagens do romance e os do mito grego e de outras figuras míticas: Malvina, por exemplo, combinaria elementos de Afrodite, de Diana e das Parcas. O labirinto seria a noção estruturadora da narrativa: uma história que conta o cruzamento de diferentes caminhos no espaço ficcional de Vila Rica antes dos protagonistas seguirem para seus destinos trágicos.

Em *A representação do trágico na literatura latino-americana pós-45* (ANDRADE, 2006), há uma retomada do trágico dentro do sistema literário latinoamericano, analisando um conjunto de obras que inclui *Os sinos da agonia*. Partindo do conceito de transculturação de Angel Rama e do de antropofagia de Oswald de Andrade, o estudo propõe uma interpretação dos romances contemporâneos produzidos na América Latina possuidores de elementos míticos e trágicos dos gregos adaptados às sociedades e às culturas latinoamericanas. Tratando

especificamente de *Os sinos da agonia*, Andrade (2006) considera que a obra deriva de uma leitura do mito de Hipólito e Fedra encontrada em Eurípedes, e aponta similaridades de estrutura e de trama do romance com elementos da tragédia clássica, como a inserção do coro e o erro trágico nas ações de Malvina.

O artigo *Os sinos da agonia, ficção e pós-modernidade* (COSTA, 2008) possui um duplo propósito de análise: verificar as relações estabelecidas entre ficção e história e entre a narrativa e a tragédia clássica. Sobre o primeiro ponto, o autor escreve que, ainda que Autran Dourado não tenha inserido uma datação histórica no romance, o momento histórico seria perceptível por várias referências ao longo da narrativa. Sobre o segundo, propõe pensar que o mito de Hipólito e Fedra inspira o romance da mesma forma que a visão aristotélica pensa ao relacionar o mito com a tragédia grega.

Já o artigo *Os sinos da agonia: narrativa composicional* (RODRIGUES, 2009) se detém no foco narrativo do romance. A autora identifica elementos românticos e trágicos na narrativa. Em específico sobre os elementos trágicos, aponta analogias entre os protagonistas e situações com o mito de Hipólito e Fedra.

A tese *Nos labirintos da memória: a poética de Autran Dourado em Os sinos da agonia e Ópera dos mortos* (FONSECA, 2007) propõe discutir os romances do escritor a partir da hermenêutica existencialista de Heidegger, observando que as obras de arte vinculam um conhecimento que faz emergir o “ser” do homem. Destacando que o labirinto, para o escritor, é um espaço de aprendizagem da vida que aparece tanto na forma quanto no conteúdo de seus romances, a autora realiza uma “leitura poética”, indagando os horizontes existenciais que ambos os romances suscitam.

Na análise, Fonseca (2007) coloca que o trágico e o barroco apareceriam na poética do escritor mineiro não como gênero e estilo de época, e sim como visões artísticas vivas que inaugurariam significados sobre a condição humana e que dialogariam com o mundo atual. Tratando especificamente de *Os sinos da agonia*, a autora vê que a narração da perspectiva das três personagens sobre um mesmo acontecimento se relacionaria com uma sensação de andar pelo labirinto, em que muitos caminhos podem ser tomados para a vida, relativizando o conceito de verdade moderno e assemelhando-se estruturalmente ao conceito de obra aberta do barroco. Das similaridades das personagens do romance com personagens míticos, a autora aponta Gaspar e Januário encarnando diferentes aspectos de Hipólito, e Malvina com elementos de Fedra e Medeia.

Tendo como tema a teatralidade da barroca cidade de Vila Rica ficcionalizada em *Os sinos da agonia*, a dissertação *Paisagem na neblina: Os sinos da agonia, de Autran Dourado* (MAIA, 2008) dá atenção especial à relação entre o romance e o mito de Hipólito e Fedra. A autora parte do conceito de *theatrum mundi* barroco, do mundo como um palco em que os homens são meros atores, para pensar a cidade barroca histórica e a cidade ficcional de Autran Dourado.

Em sua análise, Maia (2008) destaca primeiramente os sinos, considerando-os como símbolos da inexorabilidade do destino, que tocariam durante toda a narrativa para ressaltar o tom trágico e dramático na história de amor representada em Vila Rica. A cidade se abriria e se fecharia em brumas durante a leitura como um elemento velador/desvelador da paisagem, como as cortinas de um palco. Sobre o mito de Hipólito e Fedra na obra, Autran Dourado tê-lo-ia “barroquizado”, apontando analogias entre os protagonistas do mito e do romance. Maia (2008) conclui que o escritor teria estabelecido uma intertextualidade com o mito de maneira carnavalesca para ironizar, através da farsa barroca, as instâncias de poder da ditadura militar brasileira, o regime político do tempo de publicação do romance.

A análise dos elementos trágicos do romance, na dissertação *As influências do trágico nos romances contemporâneos Ópera dos mortos e Os sinos da agonia, de Autran Dourado* (OLIVEIRA, 2011), compara os subsídios para pensar a releitura dos mitos na literatura ocidental. Para o autor, os mitos seriam temas fundamentais que se repetem na história da literatura, e sua hipótese é de que as rupturas nunca seriam totais, pois as obras sempre recorrem aos modelos clássicos.

Pensando no que permanece na história da literatura, Oliveira (2011) lê *Os sinos da agonia* como uma obra moderna que utilizaria técnicas narrativas de ruptura com a tradição romanesca do século XIX. Na narração, apareceriam arquétipos de personagens clássicos do mito de Hipólito e Fedra. O autor encara, assim, como ‘arquétipo’ os protagonistas do mito original, que moldariam a construção das personagens. Apontando analogias entre as personagens do mito e de outros mitos gregos com os protagonistas, Oliveira (2011) conclui que, no romance, há elementos da tradição e elementos de ruptura, sendo exemplar das relações entre continuidade e ruptura que caracterizariam a história da literatura. Em *Os sinos da agonia*, Autran Dourado teria afirmado o seu romance pela universalidade da tragédia ao mesmo tempo em que demonstrou a força dinâmica do gênero narrativa na história da literatura.

Em *Os sinos da agonia: uma desleitura do mito de Fedra* (SAMPAIO, 2008), a relação com o mito é pensada a partir do ‘textualismo forte’ de Harold Bloom. O instrumental teórico central para tal análise é a noção de ‘influência’ do crítico norteamericano aplicada em *Os sinos da agonia*. Sampaio (2008) pensa a relação do romance com o mito como influência poética entre Eurípedes e Autran Dourado. Para a autora, Autran Dourado se afastaria do texto de Eurípedes, pois insere mito original dentro do discurso prosaico do romance.

A dissertação *De Atenas a Vila Rica: ressignificações do mito de Fedra* (NEGREIROS, 2011) segue na tradição de apontar as analogias entre o romance e o mito. Sua análise se pauta no conceito de intertextualidade de Julia Kristeva para pensar de que maneira o mito é ressignificado nos textos de Eurípedes, Sêneca, Racine e Autran Dourado.

Tratando de *Os sinos da agonia*, Negreiros (2011) expõe que Autran Dourado reatualizaria o texto do mito como base para a construção parodística de um novo texto. Dessa maneira, ainda que se possam apontar analogias entre mito original e romance, o último ressignificaria o primeiro pelo conceito de ‘deslocação’ de Northrop Frye, ou seja, o mito como metáfora aparece no romance como símile.

Para Negreiros (2011), no processo de deslocação, Autran Dourado teria inserido no mito o sentido da tragédia burguesa tal como conceituada pelo filósofo Arthur Schopenhauer, com personagens possuidores de uma postura resignada frente ao destino e de normalidade do sofrimento. Na mítica tragédia do amor incestuoso de Fedra pelo seu enteado Hipólito, o escritor teria também deslocado o tempo, o espaço e o nome das personagens, além de parodicamente se apropriar de outros textos míticos gregos. Por fim, a ressignificação do mito no romance estaria relacionada à passagem do caráter coletivo e divino do trágico antigo para a individualidade do homem no universo prosaico na tragédia moderna, pois o destino trágico não seria mais infligido por forças sobrenaturais, sendo causado e aceito pelas próprias personagens.

É como um questionamento à noção de mito vinculada nesse último conjunto de estudos que a presente leitura procura uma distância crítica. Como forma de provocação a esses estudos, vale-se aqui do ensaísmo de Autran Dourado, que vinculou através da reflexão crítica sobre a sua obra uma noção de mito que se distancia da visão aristotélica para relacioná-la com a noção de símbolo.

1.4 Mito e símbolo nos ensaios de Autran Dourado

O ensaísmo de Autran Dourado pode ser lido como um grupo de textos em que o escritor declarou seu projeto estético. Ele foi um sujeito que refletia e falava sobre seu método de composição artística, afastando-se do mito do escritor ignorante e gênio.

Em *Uma poética do romance: matéria de carpintaria*, Autran Dourado se aproximou de escritores de prosa de ficção com consciência crítica tais como Edgar Allan Poe, José de Alencar, Gustav Flaubert, Henry James e Mário de Andrade. Em uma mistura de relato e teorização, o escritor expõe a “planta baixa” de seus labirintos narrativos, o “risco” que o conduziu em seus bordados, como uma forma de depoimento sobre o processo de criação artística que servisse tanto para críticos quanto para outros escritores. Nesse livro, escreveu sobre o método de composição do romance *O risco do bordado* e comentou as anotações utilizadas para a escrita de *A barca dos homens*, *Uma vida em segredo*, *Ópera dos mortos* e *Os sinos da agonia*.

Por sua vez, em *O meu mestre imaginário*, Autran Dourado, através do autor ficcional Erasmo Rangel, refletiu digressivamente sobre literatura e mito. Os ensaios variam entre aforismos e anotações “vadias”, num tom entre a erudição e o diletantismo, sobre literatura, filosofia, psicanálise e os seus romances.

Além desses livros, há os textos nos quais o escritor discorreu sobre a sua arte em palestras e artigos acadêmicos. Neles há o mesmo tom presente em *O meu mestre imaginário*, convergindo diferentes assuntos para a literatura.

O escritor reconheceu, pelo seu alterego ficcional Erasmo Rangel, que um autor, após finalizar um livro, deixa de ser o autor para ser mais um leitor de sua obra: “Um AUTOR só é AUTOR no momento exato em que escreve. Depois, passa a ser um leitor a mais de sua própria obra. Não sei mesmo se um leitor privilegiado, leitor ou gerente de si mesmo” (DOURADO, 2005, p.22) .

Dessa forma, nos ensaios de Autran Dourado, há uma “[...] auto-análise do fazer literário ficcional [...]” (DOURADO, 1976, p.11), uma passagem do autor do nível fruição estética⁶ da *poiesis*, da consciência produtora da obra de arte, para o nível da *aisthesis*, da consciência receptora relacionada ao julgamento sensível depreendido de uma obra de arte. Por mais que Autran Dourado tenha escrito seus romances, ao depor sobre o risco que guiou

⁶ Jauss (2001) propõe um retorno aos conceitos estéticos dos gregos antigos da fruição estética através de três categorias: *poiesis* (criação), *aisthesis* (percepção) e *katharsis* (purgação de tensões emocionais). Nesses três níveis estariam três formas diferentes de perceber o prazer estético em uma obra de arte.

seus bordados narrativos, ele passou do nível da consciência produtora para se tornar mais um leitor.

As interpretações que Autran Dourado emite de sua obra possuem tanta validade quanto as interpretações dos historiadores e dos críticos literários que a leram. O que se pretende ressaltar aqui é que o escritor, como leitor de si mesmo, lança novas visadas sobre os aspectos simbólicos e míticos de sua obra que ajudam na proposta de uma interpretação que se afasta da fortuna crítica anteriormente exposta de *Os sinos da agonia*.

Apropriando-se da ideia de Vico de que “[...] as imagens são superiores às ideias abstratas [...]” (DOURADO, 1976, p.23), o escritor se perguntava: “Se na poesia as imagens são superiores às ideias abstratas, como queria Vico, que dizer da ficção, onde as imagens são quase tudo?” (DOURADO, 1976, p.183).

Refletindo sobre o romance *Ópera dos mortos*, Autran Dourado aponta uma das questões centrais em sua concepção sobre o símbolo: a imagem literária necessita ser sentida, não decodificada. Esse convite para sentir a imagem literária está relacionado à concepção do escritor de “estrutura aberta do barroco”, que ele utilizava como base conceitual de suas narrativas: “O autor dispõe de uma maneira os episódios, mas dá ao leitor a oportunidade de um segundo nível de leitura, em que a disposição fique a seu critério” (DOURADO, 1975, p.46).

Nas novas leituras de uma narrativa que a estrutura aberta do barroco possibilita está o incentivo ao leitor de entrar no jogo labiríntico da narrativa. Nessa “segunda ordem de leitura”, o leitor supera a superfície, o enredo, para encontrar uma narrativa mais profunda, simbólica: “[...] há debaixo das minhas histórias uma outra história, uma história subliminar e simbólica [...]” (DOURADO, 1975, p.35)

Levando em conta que o símbolo necessita da participação do leitor para ser algo realmente simbólico, o escritor evitou apontar os possíveis significados de seus símbolos. Se ele pudesse fazer tal coisa, tais símbolos deixariam de ser vivos e dinâmicos para se tornarem signos:

Quanto aos meus símbolos, exatamente porque símbolos, não me cabe a mim dizer quais são, mas ao leitor senti-los e visualizá-los, de acordo com a sua experiência de vida. Senão deixariam de ser símbolos, perderiam o sentido, passariam a ser outra coisa. [...] deixariam de ser símbolos, seriam signos. (DOURADO, 1976)

Autran Dourado (1995) propôs uma teoria dos símbolos, derivada de suas leituras de Ernst Cassirer e Carl G. Jung. Para eles, o homem é, antes de tudo, um *homo symbolicus*:

Antes de ser um animal, o homem é um animal que produz símbolos, deles se nutre. O símbolo é o seu elemento, sem ele seria impossível ao homem não apenas se comunicar, mas ser o ser superior que é. (DOURADO, 1995, p.181)

Os símbolos que elaborou, em sua narrativa, visam um efeito no receptor: “[...] não se cria para se expressar, se expressa para criar” (DOURADO, 1995, p.182). Dessa forma, o símbolo literário não é uma comunicação entre a subjetividade do escritor com a subjetividade do leitor, mas sim do símbolo, instaurador de múltiplos sentidos, com a subjetividade do leitor.

Autran Dourado ressaltou que os símbolos não são imagens estáticas, porém estão em ação dentro de um sistema simbólico maior, a estrutura unificada da narrativa:

[...] a grande máquina de comover (o grande engenho ou a indústria de efeitos de que falava Edgar Poe), o sistema ou símbolo maior que é a obra, se compõem de subsistemas, de símbolos menores que se harmonizam como forças dialéticas na unidade interior da obra (DOURADO, 1995, p.184).

Dessa concepção de símbolo, refletiu sobre a função da personagem no romance. Desconsiderando a crítica sociológica e psicológica, carregadas em suas interpretações pela noção de *mimesis* como imitação da realidade, escrevia que:

[...] o personagem tem a ver com a realidade dentro do livro, a realidade do romance, com a sua arquitetura [...] e não com a realidade do meio em que vivem os homens, de que ele, romancistas e novelistas se utilizam como barro (DOURADO, 1976, p.72).

O romancista, ao moldar o “barro”, transfigura a realidade através da operação de sua memória e de sua imaginação, que se torna imagem na linguagem. No romance, a personagem só existe em função da estrutura da narrativa, de sua unidade interior. Deste modo, a personagem tem a mesma função que a metáfora na frase ou o substantivo, sendo que este só “vive” através do verbo que lhe dá dinâmica.

Da noção de personagem como uma metáfora, Autran Dourado afirmou que a personagem é uma figura poética, uma imagem. Sua concepção da metáfora é radical, apontando-a como uma segunda natureza humana, uma das formas de comunicação mais eficazes e sem a qual a poesia não existiria.

Imagem em movimento, a personagem de ficção é um símbolo dinâmico que não pode ser compreendido fora da estrutura narrativa que lhe dá vida:

O personagem é símbolo, é imagem em movimento, enfim - metáfora em ação. Tire-se o personagem da ação, imobilizando-o, tire-se o personagem do seu contexto próprio que é a narrativa, descreva-o, não o narre, e veja-se o que acontece: personagem se banaliza, se estratifica, se esvai no ar, volta nebulosa que vivia antes de antropomorfizar (DOURADO, 1976. p.182).

A personagem analisada fora da realidade imaginária do romance deixa de ter sua força para se banalizar. Nessa concepção de personagem como metáfora e símbolo, Autran Dourado demonstrou ser um leitor de Bachelard, propondo que a personagem só possui força simbólica quando surge da imaginação material e dinâmica.

Como símbolo dinâmico, a figura literária da personagem-metáfora guarda grandes afinidades com as figuras míticas: “[...] o personagem como materialização dinâmica de ideias, intuições e sonhos. Como os símbolos, os mitos e os arquétipos, o personagem sendo a versão moderna dos heróis míticos e arcaicos” (DOURADO, 1976, p.182). É assim que, refletindo sobre o simbólico em suas obras como leitor de si mesmo, Autran Dourado propôs em seus ensaios a possibilidade de se aproximar mito e literatura.

A *persona* Erasmo Rangel, o mestre imaginário de Autran Dourado, é um recurso ficcional do escritor para se despir de sua *persona* tímida mineira que ele relacionava, em seus ensaios, à personagem Biela de *Uma vida em segredo*. Por meio desse alterego, ele se permitiu emitir pareceres sobre vários assuntos, especialmente sobre o mito e sua relação com a literatura. Através de Erasmo Rangel, uma máscara de personagem erudito, o escritor propõe uma conceituação de mito e de como este se relaciona com a literatura.

Há uma recusa de Erasmo Rangel em aceitar o senso comum de que o mito seria uma mentira, uma forma de pensamento primitivo de perplexidade frente aos fenômenos da realidade que teria sido ultrapassada pela razão e pela ciência. Para o mestre imaginário, o homem primitivo não inventava uma história a partir de sua imaginação para explicar o mundo, e sim criava o mundo a partir das histórias que contava com sua imaginação. Tal capacidade do homem, de criar mitos, seria inata:

[...] a capacidade de criar mitos, como a de sonhar, é inata no homem – existirá sempre, quer seja ele pré-científico, científico ou pós-científico. É uma atividade do espírito, uma elaboração natural, que continuará sempre existindo, por mais que avancem a ciência e a razão. Porque o homem não é só razão, não vive de conceitos: o mito, como o símbolo, satisfaz outras regiões da mente que só a razão é insuficiente para atender (DOURADO, 2005, p.77).

Na teorização do mestre imaginário, mito se relaciona à noção de símbolo de Autran Dourado. O mito é uma história em que as imagens, os símbolos, são mais importantes que os conceitos. O mito toca a sensibilidade humana, e não o seu intelecto. É uma capacidade criativa do homem, “Uma maneira de compreender o real (apreendê-lo) e conceber o mundo (pensá-lo)” (DOURADO, 2005, p.32).

É nos gregos que Erasmo Rangel encontrou uma vivência íntima e cotidiana com os

mitos. Foi dessa relação de intimidade com o mito que nasceu, na Grécia, a filosofia: “O mito se descarrega das suas forças primitivas, arcaicas e sanguinolentas. O sagrado se faz sabedoria profana” (DOURADO, 2005, p.31). Contrapondo o pensamento apolíneo expresso na filosofia, o mestre imaginário lembra as festividades dionisiacas dos gregos que eram verdadeiras explosões do inconsciente coletivo desse povo, tal como apontado por Nietzsche: “[...] mitos e ritos violentos, embriagadores e sanguíneos” (DOURADO, 2005, p.31).

No momento em que os filósofos gregos começaram a racionalizar as suas histórias míticas, houve a dessacralização. Os mitos gregos perderam sua força simbólica e sua relação dinâmica com o homem, tornando-se alegorias. Afirma o mestre imaginário: “[...] a razão emascula o mito. [...] A poesia, ao contrário da história e do racionalismo, não destrói o mito” (DOURADO, 2005, p.35).

É na literatura que o alterego percebeu que o mito mantém a sua força simbólica, comunicando-se com a emoção. É na literatura que o mito não fica estático e morre, pois nela o mito sempre se renova: “O mito puro não existe, embora todo o mito tenha um fim em si mesmo. Como outra forma simbólica, a poesia. Estão sempre se criando, renascendo, e todo nascimento é impuro” (DOURADO, 2005, p.30).

O mestre imaginário lembra que os gregos antigos iniciavam seus pares ao mundo mítico através da poesia. A arte faz, assim, parte das formas simbólicas de comunicação do homem juntamente com o mito. Ambas se complementam ao se alimentarem das forças do inconsciente humano:

Arte e mito se complementam. Deles se exige beleza e força, emoção, nunca verdade; a verdade é território de Logos. (...) O inconsciente une e dissolve mito e arte. Recusar-se a forma criadora do inconsciente é jamais ver a “verdade” do mito, o sentido da arte (DOURADO, 2005, p.30).

Nas anotações que serviram de base para a escrita de *Os sinos da agonia*, é possível perceber que Autran Dourado utiliza o mito de Hipólito e Fedra como uma referência. Nessas notas para a composição do romance, sua noção de mito não deixa de estar relacionada à concepção de mito vivo e dinâmico exposta pelo seu mestre e alterego: “O que me interessa literariamente é a permanência do mito e do rito mágico nas camadas e substrato mais profundos, no inconsciente arcaico do espírito humano, a sua continuidade estrutural no tempo” (DOURADO, 1976, p.139).

Compreendendo que o mito é uma narrativa atemporal, uma invariante antropológica do homem, torna-se possível explicar a ambientação de um mito grego em um espaço e tempo

histórico completamente distinto, o de Minas Gerais do Brasil Colonial: “Literatura é eterno presente, o passado constante” (DOURADO, 1976, p.139).

A presente dissertação propõe uma indagação: é necessário que o leitor de *Os sinos da agonia* possua conhecimento enciclopédico do mito de Hipólito e Fedra para desfrutar do romance? Se tal tipo de conhecimento for necessário, a narrativa do romance seria um típico exemplo de um classicismo esvaziado de significado.

Indagado sobre se o leitor precisava de erudição para ler seu romance, Autran Dourado acredita que o conhecimento erudito seria desnecessário para a fruição da leitura:

[...] o leitor comum possa ler e apreciar a minha narrativa, senti-la plenamente. Porque os mitos e os arquétipos são eternos, se renovam incessantemente, estão no consciente individual, no inconsciente coletivo de Jung. Pode-se, por exemplo, ler *OS SINOS DA AGONIA* como uma história de amor pecaminoso, um painel de paixões devoradoras, de destinos trágicos, passados nas Minas de antigamente (DOURADO, 1976, p.154).

A relação entre o mito de Hipólito e Fedra com as personagens de *Os sinos da agonia* vai para além da relação puramente racional da intertextualidade. O mito do amor da madrasta pelo enteado não é somente um conjunto de ações a serem imitadas por outros escritores, é também algo que fala às profundezas do ser humano:

O tema, que situa na ambiência das Minas do Século XVIII, é o mito grego e universal, sempre renovado (que digam os antropólogos), constante no espírito humano, o mito de Hipólito e Fedra [...]. Cada um [os escritores que trabalharam com tal tema] lidou com o mito a sua maneira, falando de si e do seu tempo (DOURADO, 1976, p.154).

Nas leituras míticas dissertadas na fortuna crítica do romance, a visão do mito de Hipólito e Fedra tem uma relação intertextual de analogia com os outros textos que também trataram dele. Não se discute como o mito pode ser sentido pelo leitor independentemente de sua intelectualização. Critica-se, dessa maneira, a visão de mito vinculada nessas leituras, propondo uma noção diferenciada de como mito, símbolo e literatura se relacionam.

Não pensado como algo vivo, o mito nessa fortuna crítica é muitas vezes visto como tendo significado somente pelas relações internas entre as partes, um código a ser decodificado, um signo, como na antropologia estrutural de Lévi-Strauss. Pela relação de analogia, o significado do mito no romance se desvelaria. Sobre isso, é importante compreender que um mito vivo e dinâmico não precisa ser decodificado, mas, sim, experienciado existencialmente:

Seria preciso, então, que se “decodificasse” o mito e que ele fosse traduzido numa fórmula abstrata, como tentou fazer Lévi-Strauss com Édipo (*Antropologia estrutural*, 227-243)? Mas isso seria reduzir o mito justamente àquilo que ele não é, a

uma pura lógica conceitual! Mas valeria a pena tentar formulá-lo no plano existencial, onde geralmente é reduzido a um imperativo ou um optativo [...] que visa resolver um problema urgente ou alguma questão mais ou menos permanente e polivalente posta para a humanidade” (BRUÑEL, 2005, p.736)

O questionamento que Bruñel faz à leitura que Lévi-Strauss realiza do mito de Édipo pode ser transposto a uma provocação à fortuna crítica de *Os sinos da agonia*: vale “decodificar” o mito de Hipólito e Fedra apontando semelhanças na caracterização e relacionamento das personagens do romance? Vale lembrar que “A continuidade histórica de um mito [repetido de forma ‘congelada’] é um dos sinais de sua morte, não da sua vitalidade” (DOURADO, 2005, p.34), conforme escreveu o mestre imaginário Erasmo Rangel.

Um mito vivo é aquele que traz para o homem uma questão existencial, uma tentativa de resolver problemas que são sentidos por ele em seu cotidiano. É uma forma narrativa de responder às questões do tempo e da morte. Apontar analogias entre o mito e o romance na relação entre as partes não basta para analisar o mítico em *Os sinos da agonia*. Para ter profundidade simbólica, o mito, no romance, precisa ser sentido e vivido, e não intelectualizado em analogias:

A verdade do mito é uma verdade simbólica: ela propõe para o mundo, para a vida e para as relações humanas, um sentido que não pode importar nem demonstrar; ou embarcamos nele ou não, ou o poder de fascínio do mito exercerá seu efeito! (BRUÑEL, 2005, p.734).

Como analisar, em *Os sinos da agonia*, a sua verdade simbólica, o que ele revela do inconsciente humano, o sentido de mundo que ele inaugura como mito? Para o leitor participar simbolicamente desse romance basta que ele atualize sua enciclopédia pessoal de conhecimento da mitologia grega para analogicamente perceber semelhanças entre o mito de Fedra com os protagonistas do romance? Autran Dourado, que em seu ensaísmo demonstrou preocupação com as profundas relações entre mito e literatura, teria escrito um romance que se relaciona com a mitologia grega de forma “morta”, por simples citações de conhecimento erudito, por pura analogia?

É com essas provocações que se intenta contribuir para a fortuna crítica do romance. Distanciando-se das leituras míticas já realizadas, nega-se aqui o conceito aristotélico de mito como um conjunto imitativo de ações dentro de um texto literário para pensar o mito como narrativa simbólica com profundas raízes na maneira como o homem dá sentido para si e para o mundo. Autran Dourado, como leitor de si mesmo, é uma das principais fontes de estímulo para essa instigação.

A leitura aqui proposta é um convite para avançar os estudos das analogias do

romance com a mitologia grega para entrar no universo simbólico que ele evoca. É a proposta de entender o mito de Hipólito e Fedra no romance como um “mito motriz” que sustenta simbolicamente a narrativa.

O mito aparecerá no decorrer da leitura, mas não servirá para simples analogias: serão exemplos retirados da cultura universal dos simbolismos que as imagens vinculadas no romance podem suscitar para o homem. O que se persegue, no presente estudo, é “[...] entrar nas imagens, [...] vivê-las e verificar (lucidamente, se possível) em que medida elas nos ajudam (ou não) a viver” (BRUÑEL, 2005, p.734) e experienciar a narrativa do romance como um mito vivo, e não como uma evocação de narrativas fossilizadas em um dicionário. Para essa entrada e vivência lúcida das imagens literárias de *Os sinos da agonia*, pede-se auxílio à teoria do imaginário.

2 TEORIA DO IMAGINÁRIO E LITERATURA

No *Dicionário de ciências humanas* (DORTIER, 2010), o verbete “Imaginário” começa com as seguintes indagações: “O que faz o ser humano com todas as imagens que o habitam? Qual a parte individual e a parte social no processo imaginativo? Ele é consciente ou inconsciente?” (DORTIER, 2010, p. 292). Essas perguntas configuram os problemas de uma revolução epistemológica, ocorrida no decorrer do século XX, que colocou as questões do imaginário em perspectiva científica. Tal revolução quebra com a tradição ocidental de longa duração que excluiu as questões relacionadas às imagens, aos símbolos e aos mitos do pensamento filosófico e científico.

O “iconoclasmo endêmico” do Ocidente, apontado por Durand (2001), os momentos centrais da história do pensamento em que a imagem é excluída do pensamento racional têm como constante a necessidade de afirmar uma noção de realidade como verdade unívoca. Incapazes de serem reduzidos por relações binárias de verdade e falsidade, a imagem, o símbolo e o mito se tornaram um campo de suspeita para a razão.

Será no século XX, especialmente após as Grandes Guerras, que o pensamento racional entra em crise. Nesse momento, o pensamento intelectual “[...] volta a interessar-se pelo Sonho, recupera a esperança graças ao Imaginário” (DURAND, 1982, p. 8). É nesse século que a explosão das técnicas de reprodução e difusão da imagem fazem perceber a importância das imagens para a psique do homem. É o “paradoxo do Imaginário no Ocidente” (DURAND, 2001), pois o racionalismo tecnicista acabou por colocar no centro da nossa sociedade algo que até então fora sempre desvalorizado.

Esse novo interesse pelo imaginário pode ocorrer também na produção artística e filosófica. Durand (1982), ao tratar do regresso do mito nas artes, aponta que é no final do século XIX que surgem os primeiros “grandes remitologizadores”, conscientes de um novo investimento mitológico em nível artístico. Entre esses artistas é possível apontar Émile Zola, Richard Wagner, Friedrich Nietzsche e Thomas Mann.

Entre os anos 1920 e 1970, houve uma “fase de efervescência” (DORTIER, 2010) dos estudos relacionados ao imaginário. Nesse período é perceptível, no pensamento intelectual, uma busca por sistematizar as diferentes categorias que se identificam dentro do imaginário, como os mitos, os símbolos e os sonhos, em uma teoria geral que privilegiasse os aspectos subjetivos do homem, como as emoções e o sentimento, em detrimento da pura racionalidade

enraizada no pensamento Ocidental.

Os trabalhos de Carl Gustav Jung e Gaston Bachelard são centrais para a compreensão das questões principais do estudo do imaginário. Ambos pensadores são, para Durand (1971), importantes para a construção de uma hermenêutica instaurativa que não reduz o símbolo a uma lógica, mas como uma maneira de compreender o mundo de forma autônoma, estudando o *homo sapiens* como *homo symbolicus*. Será com base na teoria dos símbolos de Jung e na fenomenologia da imaginação de Bachelard que Durand irá propor sua teoria geral do imaginário, que fundamenta a teoria e a metodologia desta dissertação e que visa à compreensão dos aspectos simbólicos e míticos presentes em *Os sinos da agonia*.

2.1 A teoria dos símbolos de C. G. Jung

Jung foi amigo pessoal e seguidor de Sigmund Freud. As desavenças pessoais e intelectuais entre ambos iniciaram com a visão diversa da Jung sobre a noção de inconsciente elaborada por Freud, que entende este como um espaço da psique em que os desejos reprimidos do sujeito são depositados. As imagens produzidas, em estado de sono, são expressões desses recalques. Os sonhos se valeriam de símbolos, pois neles ocorre a atividade de censura da psique, expressando de maneira oculta os desejos reprimidos do sonhador para protegê-lo de reminiscências desagradáveis.

Para Tito R. de A. Cavalcanti (2007), a desavença entre Jung e Freud ocorre justamente pelo noção de libido. Jung pluraliza a libido, percebendo que nem em todos os casos ela pode ser reduzida psicologicamente à sexualidade.

Jung ainda se distancia de Freud quando propõe que a psique do homem não expressa somente recalques, encontra também uma cura ou terapia de problemas psicológicos. Se concorda com Freud que o inconsciente é um espaço em que conteúdos conscientes podem se esvanecer, Jung não deixa de ver que inconsciente também é uma raiz para a criação de conteúdos que nunca foram conscientes:

A descoberta de que o inconsciente não é apenas um simples depósito do passado, mas que está também cheio de germes de ideias e de situações psíquicas futuras, levou-me a uma atitude nova e pessoal quanto à psicologia. [...] além de memórias de um passado consciente longínquo, também pensamentos inteiramente novos e ideias criadoras podem surgir do inconsciente - ideias e pensamentos que nunca foram conscientes (JUNG, 1964, p.37- 38).

A visão diferencial de inconsciente surgiu da atenção que Jung deu aos sonhos de seus

pacientes durante sua prática clínica. Para Jung, “[...] os sonhos têm uma função própria, mais especial e significativa.” (JUNG, 1964, p. 28). Percebendo que a linguagem dos sonhos expressa um significado próprio, carregando uma criativa mensagem do inconsciente para problemas vividos, mas não percebidos pelo consciente, o psicólogo passa a prestar atenção especificamente na forma e no conteúdo do sonho. Sua prática analítica está sempre próxima do sonho, excluindo comentários do sonhador que se afastam dos conteúdos oníricos:

Enquanto a livre associação, numa espécie de linha em ziguezague, nos afasta do material original do sonho, o método que desenvolvi se assemelha mais a um movimento circunvolucionário cujo centro é a imagem do sonho. Trabalho em redor da imagem do sonho e desprezo qualquer tentativa do sonhador para dela escapar (JUNG, 1964, p.29).

Essa ênfase no que há de específico na expressão onírica leva a dois postulados frente ao sonho: primeiro, que o sonho possui um significado próprio; segundo, que o sonho é uma expressão específica do inconsciente. Com estas premissas, Jung desenvolve o método de amplificação dos conteúdos oníricos, um método circular em torno das imagens do sonho que amplia os conteúdos oníricos através da relação com os conteúdos presentes nos mitos e nos contos de fadas (CAVALCANTI, 2007).

Os sonhos possuem uma função central para o psiquismo humano:

A função geral dos sonhos é tentar restabelecer a nossa balança psicológica, produzindo um material onírico que reconstitui, de maneira sutil, o equilíbrio psíquico total. É o que chamo função complementar (ou compensatória) dos sonhos na nossa constituição psíquica (JUNG, 1964, p.50).

Dessa forma, o símbolo onírico é uma parte essencial do psiquismo humano. É a ponte entre o inconsciente e o consciente e uma forma de devolver, ao homem moderno, o contato com a linguagem dos instintos presente nos mitos, nos contos de fada e na literatura.

Estudando os símbolos oníricos, Jung percebe que alguns não remetem à experiência pessoal do sonhador. É dessa maneira que o psicólogo aponta relações entre as imagens oníricas do homem moderno com as expressões simbólicas primitivas encontradas nos mitos. Essas relações, essas imagens compartilhadas entre o sonhador e os mitos, Jung chama de arquétipos⁷.

O arquétipo é um sistema psíquico não pessoal. Assemelha-se à noção sociológica de representação coletiva, apontando “[...] a existência de determinadas formas na psique, que

⁷ Para Cavalcanti (2007), a noção de arquétipo em Jung deriva do pensamento platônico, que considera as ideias como existentes na mente dos deuses, modelando a realidade humana.

estão presentes em todo tempo e em todo lugar” (JUNG, 2000, p.53). O arquétipo é, portanto, uma tendência psicológica do homem de representar o mesmo motivo de diferentes formas.

Compreendendo que existem símbolos que pertencem à experiência individual do sonhador e símbolos que remetem aos simbolismos compartilhados pelos homens em diferentes épocas e lugares, Jung cunhou a noção de ‘inconsciente coletivo’. Tal noção é derivada da distinção entre o inconsciente pessoal e o inconsciente coletivo:

Enquanto o inconsciente pessoal é constituído essencialmente de conteúdos que já foram conscientes e, no entanto, desapareceram da consciência por terem sido esquecidos ou reprimidos, os conteúdos do inconsciente coletivo nunca estiveram na consciência e, portanto, não foram adquiridos individualmente, mas devem sua existência apenas à hereditariedade (JUNG, 2000, p.53).

No inconsciente pessoal, desenvolvem-se os complexos, tal como estudos na psicanálise freudiana. Já no inconsciente coletivo desenvolvem-se os arquétipos. O inconsciente coletivo pode ser entendido como o conjunto dos arquétipos, e os arquétipos estão para o inconsciente coletivo como os instintos estão para o inconsciente individual. Se os instintos modelam as ações do sujeito, os arquétipos modelam a sua imaginação.

A noção de arquétipo é uma das principais contribuições de Jung para o estudo do imaginário na literatura. Os arquétipos são formas invariantes e coletivas, um conjunto de possibilidades que determinam as imagens criadas pelo sonhador e pelo escritor. O símbolo, tanto o onírico quanto o literário, não expressa as experiências pessoais do sonhador e do escritor: expressa as experiências coletivas do homem de doar significados afetivos para o mundo. O método de amplificação dos conteúdos dos símbolos, aplicável tanto às imagens oníricas quanto às literárias, permite um aprofundamento da compreensão de como esse fenômeno ocorre através da comparação com os mitos arcaicos e os contos de fadas.

As formas arquetípicas presentes no inconsciente coletivo não são temas apreendidos em uma tradição. Os arquétipos expressam o caráter coletivo do homem de representar animicamente⁸ a sua relação com o mundo (JUNG, 2000). Como os instintos, os arquétipos são esquemas para a produção de representações que já nascem com os indivíduos (JUNG, 1964).

Em um primeiro momento, a noção de arquétipo parece “engessar” as produções oníricas e as da imaginação. Entretanto, um arquétipo deve ser pensado como formas

8 Para Jung (2000), o homem transfere de maneira automática conteúdos subjetivos do inconsciente para os objetos com os quais se relaciona. Essa relação entre homem e mundo se aproxima muito do gênero lírico, em que sujeito e objeto se assemelham, mas está presente em todas as formas do sujeito se relacionar com o mundo.

dinâmicas de representação: “[...] as estruturas arquetípicas não são apenas formas estáticas, mas fatores dinâmicos que se manifestam por meio de impulsos, tão espontâneos quanto os instintos” (JUNG, 1964, p.76). Os arquétipos são mais do que noções mecânicas a serem decoradas, “São porções da própria vida — imagens integralmente ligadas ao indivíduo através de uma verdadeira ponte de emoções” (JUNG, 1964, p.96).

Para Jung, o mito é a chave para a compreensão da noção de arquétipo através de seus estudos de mitologia comparada. O mito é o objeto de estudo do psicólogo para compreender como a mente primitiva e o inconsciente se expressam no homem moderno. São expressões da essência da alma, do funcionamento da psique em contato pleno com o inconsciente:

O fato de que os mitos são, antes de mais nada, manifestações da essência da alma foi negado de modo absoluto até nossos dias. O homem primitivo não se interessa pelas explicações objetivas do óbvio, mas, por outro lado, tem uma necessidade imperativa, ou melhor, a sua alma inconsciente é impelida irresistivelmente a assimilar toda experiência externa sensorial a acontecimentos anímicos (JUNG, 2000, p. 17-18).

Em um mito se expressam “[...] símbolos que não foram conscientemente inventados. Aconteceram” (JUNG, 1964, p.89). O mito não é uma alegoria das experiências objetivas do homem frente ao mundo material e aos acontecimentos históricos, mas sim “[...] expressões simbólicas do drama interno e inconsciente da alma [...]” (JUNG, 2000, p.18).

Cabe ao mito dar sentido para o homem e o mundo ao seu redor, vinculando símbolos que expressam a força dinâmica e atemporal dos arquétipos. Seguindo o pensamento de Jung, Junito de Souza Brandão (1986) considera que “[...] o mito [...] se apresenta como um sistema, que tenta, de maneira mais ou menos coerente, explicar o mundo e o homem” (BRANDÃO, 1986, p.13). Ainda segundo o autor, os mitos são um verdadeiro repositório de símbolos.

Como primeira forma consciente do inconsciente coletivo, Jung enxerga no mito o objeto ideal para o estudo dos símbolos e dos arquétipos. É neles que se efetuam a manifestação coletiva da interação entre inconsciente e consciente (BRANDÃO, 1986). Estudando mitos e contos de fadas de diferentes épocas e lugares, o psicólogo identificou os arquétipos personificados, como o da sombra, e de animus e anima, o do velho sábio e o da Grande Mãe e os arquétipos de transformação, como de situações típicas que simbolizam uma passagem.

Os arquétipos se manifestam de forma consciente nos mitos e em outras expressões através dos símbolos. A imagem, para ser um símbolo, deve possuir numinosidade, ou seja,

deve possuir uma relação afetiva com o indivíduo:

Elas [as imagens] só ganham sentido e vida quando se tenta levar em conta a sua numinosidade — isto é, a sua relação com o indivíduo vivo. Apenas então começa-se a compreender que todos aqueles nomes significam muito pouco — tudo o que importa é a maneira por que estão relacionados conosco (JUNG, 2000, p.98).

É somente quando as imagens possuem relação com o homem que elas se tornam símbolo – do contrário, serão signos. Nesse contato afetivo que o símbolo permite, nessa ponte que ele estabelece entre o inconsciente e o consciente, a imagem cumpre a sua função terapêutica para o psiquismo humano:

A função criadora de símbolos oníricos é, assim, uma tentativa para trazer a mente original do homem a uma consciência "avançada" ou esclarecida que até então lhe era desconhecida e onde, conseqüentemente, nunca existira qualquer reflexão autocrítica (JUNG, 2000, p.98).

Tal noção de símbolo vinculada por Jung é central para os estudos do imaginário, especialmente para os estudos literários. Pela numinosidade da imagem simbólica, o psicólogo diferencia um sinal (ou signo) de um símbolo: “O sinal é sempre menos do que o conceito que ele representa, enquanto o símbolo significa sempre mais do que o seu significado imediato e óbvio. Os símbolos, no entanto, são produtos naturais e espontâneos” (JUNG, 1964, p.55).

Segundo Durand (2001), Jung vê a imagem simbólica como resultado de um processo que indica boa saúde psíquica, tendo função de agente terapêutico. Na concepção de Jung, a linguagem ambígua dos símbolos se afigura como a melhor forma de expressão do inconsciente. Cavalcanti (2007) aponta que a linguagem ambígua dos símbolos é um contraponto para a linguagem racional do consciente. Enquanto que o pensamento dirigido pelo consciente possibilita somente um significado, o pensamento dirigido pelo inconsciente é um verdadeiro combustível para a reflexão, pois, no símbolo, as possibilidades de significação são múltiplas, relativizando o próprio consciente. É nessa relativização que a função terapêutica da imagem exerce sua principal função.

Jung propõe dividir os símbolos em dois tipos: os naturais, derivados de conteúdos inconscientes da psique, e os culturais, expressos nos mitos vinculados pelas religiões. Estes últimos, “Passaram por inúmeras transformações e mesmo por um longo processo de elaboração mais ou menos consciente, tornando-se assim imagens coletivas aceitas pelas sociedades civilizadas” (JUNG, 2000, p.93).

Os símbolos coletivos são indicadores de saúde psíquica de um povo. Tais símbolos

cumprem a mesma função terapêutica dos sonhos de equilibrar a psique humana. Estes seriam os símbolos ideais para o processo de individuação, da integração dos conteúdos inconscientes com o consciente. São respostas às intimações arquetípicas das vivências universais de desamparo e fraqueza. Os mitos das diferentes culturas seriam assim um repositório de respostas para conflitos existenciais

2.2 Filosofia da imaginação de Gaston Bachelard

Para a teoria do imaginário, outro pensador fundamental é Bachelard que, na década de 1940, propôs uma filosofia da imaginação. Elegendo a imagem poética dentro de seu próprio dinamismo como objeto de análise, Bachelard iniciou o estudo de como a imagem emerge na consciência imaginante, possuindo um dinamismo próprio. Para o filósofo, a consciência imaginante possui uma raiz na experiência material, sendo que a imaginação se organiza a partir dos quatro elementos: água, ar, fogo e terra.

Para Vera Lúcia G. Felício (1994), a fenomenologia da imaginação material dos quatro elementos (fogo, água, ar, terra) deriva da preocupação epistemológica e da preocupação poética presente no pensamento de Bachelard. Estudando as práticas científicas na busca de propor uma filosofia abstrata, o filósofo marca a ruptura entre o espírito científico e o pré-científico, entre a ciência e o senso comum.

No nível epistemológico, a imaginação é um obstáculo que a psicanálise objetiva do conhecimento pode superar. Para esse Bachelard “diurno”, a ciência instala-se como uma ruptura dos erros da experiência imaginária do homem frente ao mundo. Sua filosofia do não é a recusa de pontos fixos, dos obstáculos para o pensamento que a ciência tem como objetivo romper.

O grande obstáculo do pensamento científico é a intuição substancialista presente na mentalidade primitiva: “[...] para o espírito pré-científico, *a substância tem um interior*, ou melhor, a substância é um interior” (BACHELARD, 1996, p. 123). Há uma sedução na ideia substancialista que possui raízes no inconsciente humano, ligando a descrição de fenômenos percebidos na realidade aos sonhos primitivos frente aos elementos materiais. O substancialismo leva a uma unidade, a um saber que se afirma como geral, baseado em uma sensação pré-científica. A psicanálise objetiva do conhecimento tem como tarefa descarregar o conhecimento objetivo das impressões subjetivas que a percepção imediata carrega.

Partindo da psicanálise objetiva do conhecimento, Bachelard estudou os obstáculos que a imaginação do homem traz ao pensamento científico. Segundo Felício (1994), analisando a experiência do homem com os quatro elementos, o filósofo interroga todo o conhecimento não questionado, demonstrando que frente ao real há fetichismos que remontam ao pensamento pré-científico.

No elemento fogo, Bachelard encontra o primeiro obstáculo epistemológico para um conhecimento científico objetivo. Por esse elemento se vê a realidade cheia de cor e vida:

O fogo é, assim, um fenômeno privilegiado capaz de explicar tudo. Se tudo o que muda lentamente se explica pela vida, tudo o que muda velozmente se explica pelo fogo. O fogo é ultra vivo. O fogo é íntimo e universal. Vive em nosso coração. Vive no céu. Sobe das profundezas da substância e se oferece como um amor (BACHELARD, 1999, p.12).

O fogo é um elemento feiticeiro, raiz de um pensamento encantado, a tal ponto que se torna um bloqueio ao pensamento científico: “*O fogo não é mais um objeto científico. O fogo, objeto imediato e relevante, objeto que se impõe na escolha primitiva suplantando amplamente outros fenômenos, não abre mais nenhuma perspectiva a um estudo científico*” (BACHELARD, 1999, p.3, grifo do autor).

Da pesquisa da imaginação em torno do fogo, Bachelard compreende que o elemento imaginado não é objetivamente conhecido. Há um inconsciente que move as interpretações da realidade objetiva: “[...] o objeto nos designa mais do que o designamos, e o que julgamos nossos pensamentos fundamentais são amiúde confidências sobre a juventude de nosso espírito” (BACHELARD, 1999, p.1). Para o filósofo, a objetividade científica só pode surgir se for quebrada a sedução que nasce no pensamento da primeira observação.

Porém, ao mesmo tempo em que Bachelard aponta as aberrações interpretativas oriundas do pensamento pré-científico no pensamento científico, ele percebe também que a imaginação é uma faculdade suprema do psiquismo humana:

[...] convém renunciar aos impulsos de uma expressão reflexa, psicanalisar as imagens familiares para aceder às metáforas, e, sobretudo, às metáforas de metáforas. [...] a Imaginação escapa às determinações da psicologia – a psicanálise incluída - e constitui um reino autóctone, autógeno. Subscrevemos esse ponto de vista: mais do que a vontade, mais do que o impulso vital, a Imaginação é a força mesmo da produção psíquica. Psiquicamente, somos criados em nosso devaneio (BACHELARD, 1999, p.161).

É nos caminhos da revalorização da imaginação que Bachelard inicia seus estudos sobre poética, sendo essa conhecida como sua “fase noturna”. Principiando o estudo da imaginação como um obstáculo, Bachelard lhe dá o estatuto de “rainha das faculdades”, tal

como queria Immanuel Kant.

Seguindo os passos de Jung, Bachelard rompe com a psicanálise freudiana ao perceber a função criadora da imaginação para a psique humana. Os estudos psicanalíticos da imaginação material são, na visão de Felício (1994), a afirmação de que as imagens possuem uma determinação que lhes são próprias, livres de neuroses da experiência individual. A imagem não se relaciona com uma experiência real imaginada, e sim com uma imaginação autônoma e criadora de novos significados frente ao mundo, derivada da dinâmica interior do homem de simbolizar.

Bachelard diferencia a imaginação reprodutora, as imagens produzidas a partir da percepção, da imaginação criadora, de caráter primitivo e que antecede a própria percepção do real:

[...] a imagem percebida e a imagem criada são duas instâncias psíquicas muito diferentes e seria preciso uma palavra especial para designar a *imagem imaginada*. [...] A imaginação tem funções totalmente diferentes daquelas da imaginação reprodutora. Cabe a ela essa *função do irreal* que é psiquicamente tão útil como a *função do real* evocada com tanta frequência pelos psicólogos para caracterizar a adaptação de um espírito a uma realidade marcada pelos valores sociais. Essa função do irreal irá reconhecer, precisamente, valores de solidão (BACHELARD, 2008, p.3).

A imaginação não é uma lembrança, e sim uma projeção afetiva do inconsciente sobre imagens fornecidas pela percepção. As imagens operam dentro da esfera da função do irreal, pois, para Bachelard, elas não reproduzem o real, são expressões da sublimação dos arquétipos do inconsciente coletivo.

Afastando-se da psicanálise freudiana, Bachelard pensa que as imagens não são simples coberturas para pulsações da libido sexual, são também formas de simbolizar sentimentos profundos, de ser um trajeto para uma aventura interior. A imaginação é, então, uma potência autônoma, um instinto humano de “[...] multiplicar imagens quase gratuitamente, pelo prazer” (FELÍCIO, 1994.p.70).

Bachelard enfatiza o aspecto criativo da imaginação da mesma forma que Jung quanto aos símbolos. Enquanto o psicólogo percebe o inconsciente como a fonte criativa do homem, o filósofo vê na imaginação a expressão da fruição humana frente ao instinto de simbolizar.

No pensamento de Bachelard, a imaginação é a capacidade humana de chegar ao além-do-homem nietzschiano. É um instinto humano de sobre-humanidade:

A imaginação não é, como sugere a etimologia, a faculdade de formar imagens da realidade; é a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade, que cantam a realidade. É uma faculdade de sobre-humanidade. Um homem é um homem na proporção em que é um super-homem. Deve-se definir um homem pelo conjunto de

tendências que o impellem a ultrapassar a *humana condição*. Uma psicologia de uma mente excepcional, a psicologia de uma mente tentada pela exceção: a imagem nova enxertada numa imagem antiga. A imaginação inventa mais que coisas e dramas: inventa vida nova, inventa mente nova; abre olhos que têm novos tipos de visão. Verá se tiver "visões". Terá visões se se educar com experiências, se as experiências vieram depois como provas de seus devaneios. (BACHELARD, 1997, p.18)

A imaginação é uma faculdade de deformar as imagens da percepção. Porém, antes de ser uma faculdade alienante, a imaginação é uma faculdade ativa de libertação: “[...] ela é antes a faculdade de *deformar* as imagens fornecidas pela percepção, é sobretudo a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, de *mudar* as imagens” (BACHELARD, 2001, p.8, grifo do autor). Por essa faculdade deformadora, faculdade de sobre-humanidade, os estudos do imaginário se libertam da crítica científicista que considera o valor das imagens de acordo com sua aproximação do real para analisar o valor estético e libertador da imagem.

Para Felício (1994), há em Bachelard um convite para viver a sublimação das imagens em si mesmas, em sua realidade imaginária. Tal vivência liberada da opressão dos objetos e das formas é um convite para experimentar o irreal: “Imaginar é ausentar-se, é lançar-se a uma vida nova” (BACHELARD, 2001, p.3).

Nesse convite, a noção de imagem propõe pensar a ambiguidade interpretativa dos símbolos literários como vazios que exigem a participação criativa do leitor. Assim, a imagem deixa de ser um signo arbitrário, tal como propõe Jung, para se deixar ver e tocar:

Na poesia, a imagem não é representada concretamente por signos (palavras), mas é, de início, assinalada, aludida por ele, criando dificuldades para representar aquilo que é dado numa linguagem cifrada. O poeta fornece somente as “chaves” para a *revêrie* e não realiza as imagens completamente, como o pintor ou escultor, graças aos quais uma imagem ganha corpo e solicita diretamente a sensibilidade. Os signos que fixam a imagem poética pedem que se reconstrua a *rêverie* criativa, pois apenas indicam onde encontrá-las, mas não a representam explicitamente (FELÍCIO, 1994, p.49).

No pensamento de Bachelard, a imaginação funciona como uma ciência química. Abandonando imaginação da forma e da função dos objetos, o filósofo estuda a matéria que sustenta a imagem, a imaginação material voltada para o interior dos objetos: “Trata-se menos de descrever formas do que de pesar uma matéria” (BACHELARD, 1997, p.20).

Os elementos materiais funcionam como os arquétipos no pensamento de Jung. Os elementos são símbolos motores com origem em um inconsciente longínquo. Entretanto, Bachelard vai para além de Jung, pois o psicólogo via no símbolo uma forma de acessar a psiquê. Segundo Felício (1994), o filósofo vê na imagem um objeto a ser estudado em si mesmo.

Uma ciência do imaginário é possível para Bachelard, pois “[...] os elementos

imaginários [...] têm leis idealísticas tão seguras quanto as leis experimentais” (BACHELARD, 2001, p.7). Nesse exercício científico, o filósofo percebe que a imaginação penetra o mundo material para pensá-lo, sonhá-lo e vivê-lo. É assim que o filósofo propõe uma lei geral da imaginação, concebendo que a toda imaginação criadora é possível atribuir um dos quatro elementos.

Sua tipologia da imaginação propõe o estudo das imagens “[...] pelo signo dos *elementos materiais* que inspiram as filosofias tradicionais e as cosmologias antigas” (BACHELARD, 1997, p.3). A imaginação seria regida pela lei dos quatro elementos, classificando as diferentes imaginações tais como elas se associam ao fogo, ao ar, à água ou à terra. A imaginação material dos quatro elementos é um sistema de virtualidades (FELÍCIO, 1994) em que se realizam certas experiências da sensibilidade humana na imaginação.

O estudo da imaginação material tem como objeto principal a imagem literária. Para Bachelard, os elementos dão unidade simbólica a uma obra, fazendo com que ela passe de um simples escrito para algo com constância:

Para que um devaneio tenha prosseguimento com bastante constância para resultar em uma obra escrita, para que não seja simplesmente a disponibilidade de uma hora fugaz, é preciso que ele encontre sua *matéria*, é preciso que um elemento material lhe dê sua própria substância, sua própria regra, sua poética específica. (BACHELARD, 1997, p.4, grifo do autor)

Os quatro elementos são uma proposta de Bachelard de ordenar as metáforas dentro de um princípio organizador que as percebe como algo além de uma figura retórica. O elemento é uma forma de assegurar à imaginação a continuidade e a assimilação do mundo exterior pelas pulsações do mundo interior.

Bachelard (1997) propõe uma psicanálise materialista dos sonhos, uma psicofísica e psicoquímica que deseja compreender a relação de dependência das produções oníricas com os quatro elementos. Busca assim ligar os quatro elementos aos quatro temperamentos orgânicos, a saber: colérico, melancólico, fleumático, sanguíneo.

Tais relações podem ser um erro do ponto de vista da ciência biológica; contudo, demonstram uma verdade onírica. O reino da imaginação não obedece à verdade da ciência, mas, sim, à verdade dos devaneios primitivos, que assim associam os elementos: fogo, os sonhos dos biliosos, de incêndios, guerras e assassinatos; terra, os sonhos dos melancólicos, de enterros, sepulcros, espectros, fugas, fossas, tudo que é triste; água, os sonhos dos pituitosos, de lagos, rios, inundações e naufrágios; ar, os sonhos dos sanguíneos, voo de pássaros, corridas, festins, concertos e coisas inomináveis.

Bachelard propõe pensar que o elemento material que caracteriza a “doença elementar” de cada temperamento é curado por uma “medicina elementar” com o próprio elemento. “O elemento material é determinante para a doença como para a cura” (BACHELARD, 1997, p.5). A imaginação material possui assim uma função semelhante a do sonho na perspectiva de Jung, produzindo imagens que têm função de reequilibrar a psique através de uma terapêutica vivenciada nas imagens simbólicas.

A imaginação material não deve ser pensada como uma tipologia de imagens estáticas. Há uma imaginação dinâmica que anima os elementos imaginados: “[...] nenhum dos elementos é imaginado em sua inércia, ao contrário, cada elemento é imaginado em seu dinamismo especial [...]” (BACHELARD, 2001, p.8). A imaginação vai ao real com um dinamismo próprio, é uma força, um movimento que vai ao mundo para provocá-lo e recriá-lo. O dinamismo do objeto imaginado é resultado do dinamismo de como se anima o elemento. A imagem é dotada de cinética.

Apesar de perceber que é possível apontar raízes arquetípicas para as imagens poéticas através dos elementos materiais, Bachelard não pretende cair em um reducionismo psicanalítico que coloca a literatura como subalterna de causalidades psicológicas. O filósofo constantemente reafirma, em seus ensaios, que a imagem literária não é um espaço que ecoa o passado vivido daquele que a cria ou a lê. A ruptura que a literatura cria na linguagem através da imagem torna possível relacioná-la com instintos primitivos do homem: “[...] com a explosão de uma imagem, o passado longínquo ressoa de ecos e já não vemos em que profundezas esses ecos vão repercutir e morrer” (BACHELARD, 1993, p.2).

A imagem literária não evoca um passado, mas distende o instante. Bachelard justifica sua posição ao analisar o fenômeno de transubjetivação possível de ser percebido no símbolo literário, na comunicação subjetiva que se estabelece entre o escritor e o leitor ainda que ambos ignorem as experiências pessoais que cada um viveu:

[...] as causas alegadas pelo psicólogo e pelo psicanalista jamais podem explicar bem o caráter realmente inesperado da imagem nova, nem tampouco a adesão que ela suscita numa alma alheia ao processo de sua criação. O poeta não me confere o passado de sua imagem, e no entanto ela se enraíza imediatamente em mim (BACHELARD, 1993, p.2).

Atentar para os aspectos psicológicos pelos quais o escritor chegou a uma determinada imagem é um biografismo que pouco interessa à filosofia da imaginação literária proposta por Bachelard. O filósofo deseja abordar a imagem em uma perspectiva fenomenológica que a vê como um fenômeno a ser captado em seu instante:

Para esclarecer filosoficamente o problema da imagem poética, é preciso chegar a uma fenomenologia da imaginação. Esta seria um estudo do fenômeno da imagem poética quando a imagem emerge na consciência como um produto direto do coração, da alma, do ser do homem tomado em sua atualidade (BACHELARD, 1993, p.2).

O problema central da fenomenologia da imaginação é a compreensão do singular fenômeno de uma imagem poética ter efeitos na subjetividade de pessoas que não a criaram. Nessa perspectiva, a imagem é vista como um fenômeno presente no início do psiquismo humano, antes de qualquer racionalização, com uma simplicidade que remete à infância da linguagem: “Em sua simplicidade, a imagem não tem necessidade de um saber. Ela é a dádiva de uma consciência ingênua. Em sua expressão, é uma linguagem criança” (BACHELARD, 1993, p.4).

Para explicar o fenômeno de transubjetivação da imagem literária, Bachelard recorre à diferenciação presente na língua alemã entre espírito (*Geist*) e alma (*Seele*). A palavra ‘espírito’ está relacionada com os aspectos conscientes e racionais do homem em relação ao mundo exterior, enquanto que a palavra ‘alma’ está relacionada principalmente com uma luz interior do homem, “[...] aquela que uma 'visão interior' conhece e expressa no mundo das cores deslumbrantes, no mundo de luz do sol” (BACHELARD, 1993, p.5). Por essa divisão, compreende-se que a literatura está compromissada com a alma do homem.

Na literatura, desenvolve-se o devaneio poético, o sonho acordado do escritor “[...] que frui não somente de si próprio, mas que prepara gozos poéticos para outras almas [...]” (BACHELARD, 1993, p.6). Antes de atentar para a forma (o espírito da literatura), o escritor de literatura, para efetuar a comunicação transubjetiva, preocupa-se com a luz poética que sustenta sua expressão (a alma da literatura). No devaneio poético, opera uma forma de imaginação que pretende despertar no leitor de literatura a imaginação criadora.

No discurso literário, Bachelard percebe que a imagem se expressa fenomenologicamente em dois níveis: no nível da ressonância, ligado à racionalidade do espírito e experiência vivida, e no nível da repercussão, ligado às profundezas da alma e à origem do ser:

As ressonâncias dispersam-se nos diferentes planos da nossa vida no mundo; a repercussão convida-nos a um aprofundamento da nossa própria existência. Na ressonância ouvimos o poema: na repercussão o falamos, ele é nosso. A repercussão opera na inversão do ser. Parece que o ser do poeta é o nosso ser (BACHELARD, 1993, p.7).

É, no nível da repercussão, que se compreende o fenômeno da imagem literária como

a priori a qualquer racionalização do espírito, antecedendo as repercussões sentimentais que remetem ao passado experienciado. Dentro do discurso literário, o leitor é colocado frente a palavras que o jogam em uma posição de novidade face ao mundo, “[...] a novidade essencial da imagem poética coloca o problema da criatividade do ser falante.” (BACHELARD, 1993, p.8). A imagem literária joga o leitor para a experiência primitiva do homem de constituir o mundo e a si mesmo através da linguagem.

Pela repercussão, o leitor de literatura não é mais visto como um sujeito passivo ao texto literário: ocorre “[...] pela repercussão de uma única imagem poética, um verdadeiro despertar da criação poética na alma do leitor” (BACHELARD, 1993, p.7). Frente à imagem literária, o leitor em sua solidão se torna um poeta, converte a atividade de *aisthesis* em nova *poiesis*: “Essa imagem que a leitura do poeta nos oferece torna-se realmente nossa. Enraíza-se em nós mesmos. Nós a recebemos, mas sentimos a impressão de que teríamos podido criá-la, de que deveríamos tê-la criado” (BACHELARD, 1993, p.7).

A imagem literária está relacionada à sublimação pura, “[...] uma sublimação que nada sublima, que é aliviada da carga das paixões, liberada dos ímpetos dos desejos” (BACHELARD, 1993, p.13). Há, na imagem poética, uma novidade que faz toda a pesquisa por um antecedente psicológico na criação e recepção da imagem ser uma forma de redução das potências simbólicas que ela induz. Trespessando os dados das experiências, a imagem literária joga o leitor na sublimação de um novo ser, o “homem feliz”, na experimentação de uma imagem que, ao contrário de carregar neuroses e patologias, carrega a felicidade própria de dar vida àquilo que não será necessário experimentar.

Essa felicidade que a sublimação da imagem literária traz ao leitor é a sublimação do não vivido:

Não há necessidade de ter vivido só sofrimentos do poeta para compreender a felicidade de palavras oferecida [sic] pelo poeta - felicidade de palavra que domina o próprio drama. [...] trata-se de passar, fenomenologicamente, para imagens não vividas, para imagens que a vida não prepara e que o poeta cria. Trata-se de viver o não vivido e de abrir-se para uma abertura de linguagem (BACHELARD, 1993, p.14).

Ao preparar símbolos para a felicidade de outro, a atividade no devaneio poético é diversa da atividade presente nos sonhos. No sonho não há um *cogito*. Já no devaneio poético há uma consciência que poetiza. O escritor frente à página em branco cria imagens capazes de inspirar o devaneio no leitor: “O devaneio poético escrito, conduzido até dar a página literária, vai [...] ser para nós um devaneio transmissível, um devaneio inspirador, vale dizer, uma

inspiração na medida dos nossos talentos de leitores” (BACHELARD, 2006, p.7).

O devaneio poético é um fenômeno em que se misturam a vida noturna do sonho com a vida diurna da consciência, embora sem a passividade que o ‘eu’ possui frente aos sonhos noturnos. Se, nos sonhos noturnos, o sonhador está passivo frente às imagens que o podem fazer feliz ou o atormentar, no devaneio poético o escritor encontra sempre imagens de repouso:

[...] é todo um universo que contribui para a nossa felicidade quando o devaneio vem acentuar o nosso repouso. [...] tudo, por ele e nele, se torna belo. [...] O devaneio poético é um devaneio cósmico. É uma abertura para um mundo belo, para mundos belos. Dá ao eu um não eu que é o bem do eu: o não eu meu (BACHELARD, 2006, p.13).

Na diferença entre o símbolo onírico e o símbolo literário se percebe uma diferença central entre Jung e Bachelard. Se para o primeiro o sonho é o objeto principal de estudo, para o segundo a literatura é o objeto principal. É nesse sentido que Bachelard auxilia de maneira central para uma teoria do imaginário nos estudos literários, percebendo a especificidade que a imagem possui quando expressa no discurso literário.

2.3 Regimes do imaginário de Gilbert Durand

Durand é herdeiro do pensamento de Jung e Bachelard. Foi professor de antropologia cultural e de sociologia na Universidade de Grenoble e participou do Círculo de Eranos, o grupo intelectual formado a partir do pensamento de Jung. Criou, no ano de 1966, o Centro de Pesquisa sobre o Imaginário (C.R.I) em conjunto com outros colaboradores.

Segundo Jean-Jacques Wunenburger e Alberto Filipe Araújo (2003), será Durand que, “[...] ao nível de uma antropologia geral, vai sistematizar uma verdadeira ciência do imaginário” (WUNENBURGER; ARAÚJO, 2003, p.27). Seu *As estruturas antropológicas do imaginário* (2002), originalmente publicado em 1969, é considerado “[...] uma obra fundadora e verdadeiro manifesto em prol das ciências do imaginário” (DORTIER, 2010, p.153).

Propondo estudar as estruturas do imaginário, as invariantes antropológicas da consciência imaginante, Durand contribuiu de maneira decisiva para o estabelecimento de um pensamento sobre o funcionamento da imaginação. Abriu, assim, possibilidades para profundas leituras dos fenômenos culturais de diferentes sociedades através dos estudos de mitocrítica e mitanálise, os métodos derivados de sua teorização.

Para Luiz Garalgaza (1990), o estruturalismo figurativo⁹ de Durand é uma proposta que identifica o hermeneuta com a figura mítica de Hermes, conciliador dos contrários e intermediador da palavra “divina”, dos mistérios do inconsciente que se manifestam nos símbolos. Valendo-se da teoria dos símbolos de Jung e da filosofia da imaginação de Bachelard, a hermenêutica simbólica de Durand centra suas reflexões no funcionamento dos símbolos em uma perspectiva antropológica totalizadora.

O termo “estruturalismo” dentro dessa proposta de estudo do imaginário pode gerar algumas confusões. Segundo Garalgaza (1990), Durand se afasta do estruturalismo formal na medida em que se distancia da noção de linguagem de Saussure, que analisa a linguagem como algo objetivo, um instrumento de comunicação, sendo que a estrutura da linguagem seria a forma de inteligibilidade independente do conteúdo comunicado, algo vazio e abstrato.

Na concepção hermenêutica de Durand, abandona-se o abstracionismo frente à linguagem para enxergá-la como produtora de sentidos para o homem. Em sua visão, o símbolo é a própria matriz estrutural na qual a linguagem se alicerça, e é pelo estudo dele que se compreende como o homem dá significado para si e para o mundo a sua volta. Dando primazia para o símbolo, a noção de estrutura de Durand “[...] é *dialéctica, transformacional, dinámica, incompleta*, que está constitutivamente *abierta al contenido vivido*” (GARALGAZA, 1990, p.30, grifo do autor).

Para compreender como o homem produz suas imagens simbólicas¹⁰, Durand (1971) considera que existem duas maneiras da consciência representar o mundo: 1) de maneira direta, quando a “coisa” se apresenta ao espírito seja na percepção (como na visão) ou sensação (como no olfato); 2) de maneira indireta, quando a “coisa” não se apresenta em “carne e osso” à sensibilidade. É no âmbito de produções de imagens de forma indireta que o antropólogo se detém, considerando que nos “[...] casos de consciencia indirecta, el objecto ausente se *re-presenta* ante ella mediante una *imagen*, en el sentido más amplio del término” (DURAND, 1971, p.10).

A consciência indireta possui diferentes modos de produzir imagens. O signo saussuriano é um produto consciente, um mecanismo de economia que se refere a uma coisa

9 O estruturalismo de Durand é “figurativo”, pois, na concepção do antropólogo, o Imaginário se organiza pelo sentido figurado: “[...] é a força da imagem, manifestada no símbolo, que dinamiza a estrutura” (TURCHI, 2003, p.26).

10 Imagem e símbolo são sinônimos no pensamento de Durand e é dessa forma que os termos são utilizados no presente estudo. É interessante apontar que o termo mais apropriado para se nomear tal noção seria o equivalente alemão da palavra símbolo, *sinnbild*, que reúne em um só termo sentido, *sinn*, e imagem, *bild*. Optou-se por se utilizar a imagem e símbolo como sinônimos, ambos com o significado alemão, de uma imagem que tem em si o sentido.

concreta sem apresentá-la em sua materialidade. O signo pode ser arbitrário, remetendo a uma realidade ausente, mas que é possível de ser apresentada, ou alegórico, remetendo a uma ideia ou realidade difícil de se tornar presente, sendo exemplificada em uma figura. Em ambos os casos, os signos “[...] deben *representar* de manera concreta una parte de la realidad que significan” (DURAND, 1971. p.12).

Quando a consciência indireta busca produzir uma imagem de um significado que é impossível de ser apresentado concretamente, “[...] cuando el significado *es imposible de presentar* y el signo sólo puede referir-se a un *sentido*, y no a una cosa sensible” (DURAND, 1971, p.12-13), adentra-se no domínio do simbólico. O símbolo, um signo concreto, evoca em seu receptor, através de uma relação natural, algo que é difícil de exprimir em palavras, algo alusivo e figurado. O símbolo é, então, a tentativa de representar o metafísico, o sobrenatural, o desconhecido. É um paradoxo: uma tentativa de exprimir o inexprimível.

A consciência indireta possui diferentes níveis de gradação de imagens. Segundo Wunenburger e Araújo (2002), existem três níveis de formação da imagem:

1) nível imagético: conjuntos de imagens mentais e materiais que se apresentam como representação do real, como a fotografia, o cinema, a televisão. Entraria nesse conjunto o “museu imaginário” de André Malraux; esse é o nível do signo arbitrário ou alegórico;

2) nível imaginário: o conjunto de imagens que se apresentam como substituições de um real ausente, desaparecido ou inexistente. Pode ser a negação do real, no caso da fantasia (imaginário *stricto sensu* de Lacan), ou um jogo de possibilidades, como no caso da ficção, entrando assim na imagem simbólica. É o primeiro nível dos símbolos;

3) nível imaginal: conjuntos de representações sobrerreais que possuem capacidade autônoma, sem equivalente no modelos de experiência; é o segundo nível dos símbolos.

É o nível imaginário e imaginal da produção de imagens que interessa aos estudos de Durand. São nesses níveis que há uma “[...] inadecuación más extrema, es decir, un signo externamente separado del significado” (DURAND, 1971, p.10). Este signo distante é o símbolo, base na qual se alicerça o imaginário.

Sobre a relação entre significante e significado no símbolo, é importante salientar que, diferentemente do signo, o simbolizado está implicado no simbolizante:

Ao tentar representar aquilo que é irrepresentável, a imagem simbólica constitui-se em “transfiguração de uma representação concreta com um sentido totalmente abstrato”. Salienta Durand que a parte visível do símbolo, o “significante”, está sempre carregada de concretude. Por sua vez, o “significado”, no melhor dos casos concebível, não representável, difunde-se por todo o universo concreto: mineral, vegetal, astral, humano, cósmico, onírico, poético. (MELLO, 2002, p.65)

O símbolo pertence a uma categoria especial de signo, pois a relação entre o significante e o significado, entre o simbolizante e o simbolizado, não é arbitrária¹¹. O próprio significante/symbolizante carrega materialmente em si o significado/symbolizado. Durand segue assim a teoria dos símbolos de Jung, que considera o símbolo como uma expressão não arbitrária de algo profundo do homem, e a fenomenologia de Bachelard, que aponta o símbolo como expressão de um significado possível de ser experienciado somente nele mesmo.

Durand declara que a epifania suscitada pelo símbolo ocorre no significante e pelo significante (DURAND, 1971). As imagens simbólicas evocam ausentes impossíveis de serem expressas de maneira diferente de como a própria imagem se expressou. Nessa evocação de um ausente, o sentido simbólico transborda do simbolizante. Toda a interpretação do símbolo é um “salto para o vazio”: “[...] el sentido literal de la imagen sensible al ser simbólicamente interpretado sobre una distorsión que, sin hacerlo desaparecer o anularlo, le imprime una *transfiguración*” (GARALGAZA, 1990, p.51, grifo do autor).

O símbolo é um signo que evoca a projeção do subjetivo sobre o objetivo, do hermeneuta sobre o significante, distorcendo e transfigurando o sentido literal. Toda a interpretação do símbolo é um despertar da imaginação criadora, tal como propõe Bachelard. Há uma liberdade, no símbolo, que transborda o escrito. Reforça-se que, em toda atividade de *aisthesis*, ocorre uma nova *poiesis*, não sendo possível propor uma análise dos símbolos que se reduza a decorar fórmulas e recorrer a dicionários, tal como Jung observa.

Pautado no pensamento de Durand, Garalgaza (1990) aponta como elemento caracterizador do símbolo a redundância. O símbolo afirma seu sentido simbólico por uma série de repetições tautológicas, acumulando aproximações. Nesse processo, o símbolo pode chegar à antinomia, reunindo contrários: “Lo inmanente y lo trascendente, lo profano y lo sagrado, lo consciente y lo inconsciente, por tanto, *reunidos*, vinculados por el símbolo como *mediación* que inaugura una *dialéctica inextinguible*” (GARALGAZA, 1990, p.53).

Nesse processo dialético de equilibrar elementos contrários, o símbolo realiza o equilíbrio dinâmico da psique tal como proposto na teoria dos símbolos de Jung. O símbolo é um mediador, “[...] fator de equilíbrio, ao esclarecer a libido inconsciente pelo “sentido”

11 Para Garalgaza (1990) se no signo a relação entre significante e significado é arbitrária e linear, no símbolo a relação entre significante e significado é composta de semanticidade e pluridimensionalidade. Semanticamente, o símbolo manifesta figurativamente um sentido, carregado de “pregnância simbólica” (Cassirer), contendo materialmente um vivência, uma sensibilidade. O símbolo é pluridimensional, vive em um “tempo sem tempo”, multiplicando-se em imagens que constelam-se sincronicamente dentro de um discurso.

consciente, constitutivo da personalidade, cujo processo simbólico das individuações vincula-se a uma função transcendental” (TURCHI, 2003, p.25).

Na abordagem antropológica de Durand frente ao símbolo, quebra-se a divisão da filosofia clássica entre o corpo e a alma. A antropologia do imaginário produz uma concepção unitária e global do homem, é um “[...] projeto de integração e compreensão da totalidade do universo do discurso humano em uma teoria antropológica unitária” (MELLO, 2002, p.14) que compreende a psique humana integralizada na função simbólica. Esta caracteriza o homem, o *homo symbolicus*. Nessa concepção antropológica, o símbolo é motivado por uma dinâmica própria que “deforma” os dados da percepção através da afetividade humana, tal como Bachelard vê a atividade da imaginação, sendo que o sentido da imagem é encontrado na compreensão de como as coisas se relacionam com o “eu” para se transformar em “mundo”.

O pensamento de Durand está posicionado no meio de duas concepções extremas do simbolismo: a psicanalítica e a sociológica (DURAND, 2002). Na concepção psicanalítica do freudismo, o simbolismo fica reduzido aos aspectos de expressão das neuroses biográficas do indivíduo na imagem. Na concepção sociológica, o simbolismo fica reduzido aos fatores objetivos da sociedade, refletindo uma determinada realidade historicamente dada.

Durand propõe operar no meio dessas duas concepções, complexificando seus reducionismos, pela noção de trajeto antropológico, que consiste na “[...] incessante troca que existe ao nível do imaginário entre as pulsações subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas do meio cósmico e social” (DURAND, 2002, p.39-40). O trajeto antropológico é uma noção instrumental para a compreensão de como o símbolo é uma imagem criativa do homem que responde às suas pulsações individuais subjetivas (tendências do instinto humano) e às coerções exteriores (objetivas, sociais e ambientais) do meio em que vive.

No trajeto antropológico das imagens, as motivações do símbolo passam pelos níveis psicobiológico, pedagógico, cultural e arquetípico. Em nível psicobiológico, Durand declara que os instintos básicos do homem são resumidos pelos estudos reflexológicos da escola de Leningrado. Nos reflexos dominantes do cérebro de um recém-nascido, base fisiológica da criança para se adaptar ao meio analisado por Vladmir Betcherev, o antropólogo percebe as estruturas sensorio-motrices básicas para o processo individual de simbolização de mundo.

Durand (2002) aponta três reflexos/gestos dominantes para a compreensão da motivação biopsicológica da imagem que implicam em um material imaginário em que se age

e um instrumento/utensílio imaginário com que se age:

1) dominante postural, ligado ao reflexos da criança de se manter na vertical, exigindo matérias luminosas e técnicas de separação e purificação, sendo as armas seus instrumentos frequentes;

2) dominante digestiva, ligado aos reflexos de sucção labial e movimentos da cabeça, provado pela fome ou por estímulos externos, implicando em matérias de profundidade – como água e a terra – e utensílios que contenham como a taça e o cofre;

3) dominante sexual, ligado aos movimentos rítmicos, com caráter cíclico, tendo como instrumentos/utensílios a roda, a roda de fiar e a vasilha onde se bate manteiga.

Durand cogita que esses dominantes seriam “[...] a base dos processos de assimilação constitutivos do simbolismo” (DURAND, 2002, p.47-48). É no nível psicobiológico que as imagens se integram naturalmente ao homem, com carga de felicidade nos termos de Bachelard. É o devaneio do *homo faber* que sente nos instrumentos que o auxiliam a moldar o mundo os ecos de uma dinâmica interior profunda.

No nível pedagógico do trajeto antropológico, pensa-se a educação que a criança adquire dentro do ambiente imediato em que vive. É neste nível que se transmite as normas de organização social, tanto através dos jogos, como propõe Jean Piaget, como pela criação parental. É um espaço de intermediação entre as pulsações subjetivas e as primeiras coerções objetivas, internalizadas de maneira lúdica ou através de proibições.

O nível cultural é, por fim, aquele em que o trajeto antropológico manifesta gestos e atitudes de uma determinada sociedade através de representações coletivas. Tais representações se manifestam na língua, nas artes, na religião, nos sistemas de conhecimento e nos mitos. Entre o nível biopsicológico e os níveis pedagógico e cultural, há o nível arquetípico. Esse revela que há padrões universais por detrás da dialética entre as pulsações subjetivas e as coerções objetivas dos processos simbólicos.

No símbolo, o homem produz uma forma de equilíbrio das tensões antagônicas entre os imperativos individuais e os imperativos coletivos. Essa noção de símbolo presente em Durand se aproxima da concepção de Jung, mas agora sobre um aporte teórico mais complexo. É no símbolo que ocorre o processo dialético entre os reflexos dominantes e os sistemas culturais. Assim, para a análise de como as imagens equilibram essas forças antagônicas, Durand produz três noções complementares que compõem o trajeto antropológico: os esquemas, os arquétipos e os símbolos (em sentido estrito).

Os esquemas¹² são derivações dos três dominantes, motivam as imagens, sendo anteriores a elas:

O esquema é uma generalização dinâmica e afetiva da imagem, constitui a factividade e a não substantividade do imaginário. Faz a junção já não, como pretendia Kant, entre a imagem e o conceito, mas sim entre os gestos inconscientes da sensório-motricidade, entre as dominantes reflexas e as representações. São estes esquemas que formam o esqueleto dinâmico, o esboço funcional da imaginação (DURAND, 2002, p.60).

É possível citar como exemplos que do dominante postural derivam os esquemas de ascensão, separação e queda brusca, e que do dominante digestivo derivam os esquemas de recolhimento na intimidade e queda suave. De uma maneira simplificada, o esquema é a “sensação” corporal que o símbolo evoca. Relaciona-se com a imaginação dinâmica de Bachelard, demonstrando que toda imagem implica em um movimento, e que é por esse movimento que a imagem evoca que o sujeito participa subjetivamente do símbolo.

Os arquétipos mediam a subjetividade dos esquemas com as imagens que a percepção fornece. Os esquemas, entrando em contato com a natureza e o meio social, geram os arquétipos. Tal noção se relaciona com as imagens primordiais de Jung.

Como exemplo da passagem dos esquemas para os arquétipos, pensa-se na relação entre esquemas derivados do dominante postural com as imagens primordiais do céu, do chefe e do herói e dos esquemas derivados do dominante digestivo com as imagens primordiais do regaço e da intimidade. Os arquétipos são uma representação coletiva dos esquemas, uma imagem universal, espaço onde nasce a ideia. Simplificando, o arquétipo é uma ideia que deriva dos esquemas.

O símbolo (em sentido estrito, como aparece objetivamente para o homem) é ponto final do trajeto antropológico, momento em que o arquétipo ganha um nome. Possui caráter ambivalente em suas possíveis significações e aparece principalmente nos mitos, nas artes e na literatura, que o colocam em movimento dentro de uma narrativa de forma a se tornar compreensível a uma determinada cultura.

Com a noção de trajeto antropológico, Durand elimina da análise simbólica a dialética entre mente e corpo, entre interior e exterior, entre subjetividade e objetividade. Dessa maneira, a teoria do imaginário se afasta da concepção redutora do freudismo, que via o símbolo como a expressão de uma repressão e tendo como único impulsionador a libido

12 Em francês, Durand cunhou um neologismo, *schème*, como uma noção que compreende que a imagem é sempre movimento, tal como queria Bachelard quando percebe que a imaginação material é também dinâmica, e que esse movimento tem penetração no homem por tocar em uma afetividade interiorizada no homem.

sexual, para pensar o aspecto criador da imaginação para o homem.

Essa noção dá conta da especificidade de um símbolo dentro de uma cultura determinada. Ao mesmo tempo, trata da universalidade do *homo symbolicus* de se relacionar consigo mesmo e com o mundo ao seu redor. O antropólogo rejeita, assim, uma concepção essencialista e uma concepção culturalista do simbólico encontrando na dinâmica própria do símbolo seus critérios norteadores de análise para a análise do imaginário.

Através do trajeto antropológico, clarifica-se em nível teórico a afirmação de que a imagem simbólica não está no âmbito dos signos arbitrários, necessitando de um modelo interpretativo que leva em conta a semântica própria das imagens: “[...] o símbolo não é do domínio da semiologia, mas daquele de uma semântica especial, o que quer dizer que possui algo mais que um sentido artificialmente dado e detêm um essencial e espontâneo poder de repercussão” (DURAND, 2002, p.31).

Pelo trajeto antropológico, Durand traz uma importante contribuição para o estudo dos símbolos. Sua abordagem faz convergir diferentes interpretações para salientar que a imagem “[...] é sempre produto dos imperativos biopsíquicos pelas intimações do meio” (DURAND, 2002, p.41) e afirma que:

[...] o símbolo deve participar de forma indissolúvel para emergir numa espécie de “vaivém” contínuo nas raízes inatas da representação do *sapiens* e, na outra “ponta”, nas várias interpelações do meio cósmico e social. Na formulação do imaginário, a lei do “trajeto antropológico”, típica de uma lei sistêmica, mostra muito bem a complementaridade existente entre o *status* das aptidões inatas do *sapiens*, a repartição dos arquétipos *verbais* nas estruturas “*dominantes*” e os complementos pedagógicos exigidos pelo neotenia humana. (DURAND, 2001, p.91)

Compreendendo a dinâmica do símbolo, Durand propõe uma filosofia que vê a imaginação como um fator geral de equilíbrio do homem. No dinamismo de conciliar as pulsações subjetivas e as coerções objetivas do homem, a imaginação “[...] es negación vital de manera dinámica, negación de la nada de la muerte y del tempo” (DURAND, 1971, p.124). Essa negação da morte e do tempo presente na imaginação simbólica pode ser percebida em quatro diferentes eixos de equilíbrio do qual o símbolo participa: vital ou biológico; psicossocial, antropológico e teofânico (DURAND, 1971).

No eixo de equilíbrio vital ou biológico, a imaginação simbólica tem a função de eufemização, lidando com aspectos inevitáveis da vida humana, como a morte. É como considera Henri Bergson: a imaginação é a luta contra a constatação racional da morte. A eufemização da imaginação permite exorcizar o mal, a morte, a náusea do pensamento de

Jean-Paul Sartre, dando ao homem uma esperança frente à revolta à sua condição mortal¹³.

Já no eixo de equilíbrio psicossocial, a imaginação simbólica ganha a função de sublimação. A imagem tem o papel terapêutico para a mente entre a pulsão e a repressão. É nesse eixo que ocorre a leitura feliz, como medita Bachelard, em que a imagem passa da sublimação de neuroses em direção à sublimação pura. Uma pessoa desprovida da função de irreal exercida pela imaginação é uma pessoa que sofre de uma enfermidade psicológica. Para Garalgaza (1990), a perda desse nível da função simbólica gera uma hipertrofia da imaginação.

Adentrando no eixo de equilíbrio antropológico, a imaginação simbólica passa a ser percebida como o meio de o homem conviver em sociedade. A imaginação é a faculdade na qual o homem se desenvolve como indivíduo e se reconhece como espécie humana. O estudo proposto pela antropologia do imaginário ganha seu sentido especialmente quando se compreende esse eixo, pois:

[...] la antropología de lo imaginario, que no tiene por único fin ser una colección de imágenes, metáforas y temas poéticos, sino que debe tener, además, la ambición de componer el complejo cuadro de esperanzas y temores de la especie humana, para que cada uno se reconozca y se confirme en ella (DURAND, 1971, p.134).

Por fim, no eixo de equilíbrio teofânico, a imaginação simbólica torna-se uma epifania. Como revelação transcendental, o símbolo evoca no homem sua condição original, de “estar aí” no mundo, frente ao abismo do desconhecido, doando significados para a vida e a morte, revelando e criando a si mesmo.

Pensando que a imaginação só tem penetração no homem se estabelecer um acordo entre os desejos do sujeito com as condições objetivas que o envolvem e de que a imaginação possui uma dinâmica própria, Durand propõe uma noção de imaginário. Para o antropólogo:

[...] o imaginário não é mais que esse trajeto [antropológico] no qual a representação do objeto deixa assimilar e modelar pelos imperativos pulsionais do sujeito, e no qual, reciprocamente, como provou magistralmente Piaget, as representações subjetivas se explicam “pelas acomodações anteriores do sujeito” ao meio objetivo (DURAND, 2002, p.18).

Propondo ver o imaginário como “[...] o conjunto de imagens que constitui o capital pensado do *homo sapiens* [...]” (DURAND, 2002, p. 18), o antropólogo coloca todas as imagens produzidas pela imaginação de diferentes épocas como um grande *corpus* de análise

13 Turchi (2003) lembra que, ao propor que o imaginário provém da relação do homem com sua mortalidade e o desejo de superá-la, Durand dialoga com três intelectuais: Henri Bergson, que pensa que a memória não está do lado do tempo, mas do imaginário, fabulando defensivamente contra a inevitabilidade da morte; André Malraux, que vê as artes plásticas como “antidestino”, uma forma de transgressão da morte; e Marcel Griaule, que aponta mito e arte como forma de resistência frente à visão profana do destino e da morte.

em que se realiza o trajeto antropológico. É possível pensar o imaginário como uma grande “nuvem de *tags*”, uma nuvem de imagens de todos os tempos que reúne diferentes formas de o homem pensar a si mesmo e ao mundo a sua volta.

Wunenburger e Araújo (2002) lembram que tal noção de imaginário não compreende diferentes tipos de imagens, mas imagens simbólicas: “[...] o imaginário não é apenas um termo que designa um conglomerado de imagens heteróclitas, mas remete para uma esfera psíquica onde as imagens adquirem forma e sentido devido à sua natureza simbólica” (WUNENBURGER, ARAÚJO, 2002, p.23).

A noção de imaginário como o conjunto de imagens produzidas pelo *homo symbolicus* em todas as épocas históricas é operacional para Durand compreender como a imaginação é um espaço de equilíbrio do homem entre interior e exterior. A partir de uma análise comparativa, os aspectos invariantes e universais do processo de simbolização do homem demonstram ao antropólogo que o imaginário possui um certo número constante de respostas sobre as indagações existenciais. Aplicando sua noção de trajeto antropológico nesse conjunto de imagens, Durand encontra os elementos estruturadores das produções imaginárias.

A aplicação da noção de trajeto antropológico no estudo do imaginário permite Durand perceber “[...] vastas constelações de imagens, constelações praticamente constantes e que aparecem estruturadas por um certo isomorfismo dos símbolos convergentes” (DURAND, 2002, p.43). São esses conjuntos que ele classifica através de uma morfologia do imaginário.

Estudando as imagens de repouso relacionadas ao elemento terra, Bachelard (2003) já havia percebido que diferentes imagens, como a da casa, a do abrigo e a da gruta, remetem a uma mesma afetividade, ainda que guardem suas especificidades. Para o filósofo, essas imagens são isomorfas por serem diferentes expressões do arquétipo do retorno ao ventre materno. Durand amplia essa noção de isomorfismo das imagens terrestres para o imaginário, agrupando diferentes imagens que remetem a simbolizações semelhantes.

Para fundamentar sua morfologia do imaginário, Durand utiliza os pressupostos que conjectura no trajeto antropológico da imagem, relacionando o nível individual com o nível coletivo de produção de imagens. No nível individual, o antropólogo se vale da reflexologia, expondo que o imaginário divide-se dentro de um sistema tripartite: postural, digestiva, copulativa. No nível coletivo, propõe que o imaginário divide-se de maneira biparte entre imagens diurnas e noturnas.¹⁴ Na relação entre essas duas hipóteses, estabelece-se o que

¹⁴ Posteriormente, Durand (1982) relativiza a divisão do imaginário em regimes bipartes. Tal divisão ainda teria um débito com a lógica binária do Ocidente, sendo que a divisão triádica, seguida nesta dissertação, seria

Durand (2002) chama de regimes do imaginário, agrupamentos gerais de uma série de estruturas que motivam as imagens de forma semelhante.

Seguindo a filosofia da imaginação, os regimes do imaginário conjugam três formas gerais que o homem encontrou no decorrer do tempo para enfrentar o tempo e a morte. Pelo estudo das constelações de imagens que se formam dentro dos regimes, compreende-se o poder do imaginário de se erguer contra o aspecto mortal do homem.

O regime heroico¹⁵ agrupa as imagens em que a morte é identificada com a noite e é enfrentada pela atitude de revolta frente ao devir. São imagens em que se separam os aspectos positivos do além-temporal dos aspectos negativos do devir e do destino humano. Para Turchi (2003), esse regime se liga ao gênero épico.

Dentro do regime heroico, agrupam-se os esquemas do dominante postural, implicando em uma imaginação manual e nas sensações derivadas de distância do sentido visual e auditivo. A atitude de separar (e o par antitético misturar) e a elevação ascensional (e o par antitético cair) são os motores básicos da sensibilidade heroica. Desses esquemas derivam os arquétipos da luz e do herói. Aproveitando-se da simbologia geral presente nas cartas de tarô, o regime heroico encontra seus símbolos universais no cetro e no gládio.

O negativo, a angústia frente à morte que a imaginação sente, no regime heroico do imaginário, é representado através de símbolos teriomórficos, nictomórficos e catamórficos, ressaltando respectivamente a animalidade, as trevas e a queda no abismo. O positivo, a atitude heroica frente à morte, aumenta a face tenebrosa e animalesca de Cronos, o deus do tempo, para destruí-lo com a imagem ascensional e luminosa do herói com suas armas que matam os monstros noturnos.

As estruturas que se agrupam dentro do regime heroico do imaginário estão próximas dos sintomas patológicos da esquizofrenia. Na estrutura de retrocesso autístico, as imagens estão relacionadas à perda de contato com a realidade, levando ao extremo a autonomia através do verbo “separar-se”. Na estrutura de *Spaltung*, a imaginação reveste-se do furor analítico do esquizofrênico não vendo o todo, somente a parte, através do verbo “separar”. Na estrutura de geometrismo, a simetria das imagens se reveste de alta importância em uma imaginação formal e arquitetural. Por fim, na estrutura de antítese, as imagens se orientam por uma sintaxe de simetria invertida. Destas estruturas é possível, então, depreender quatro

mais produtora para os estudos do imaginário.

15 Dentro de uma perspectiva de estudo do imaginário na literatura, decidiu-se que a tripartição que leva em conta a relação das invariantes do Imaginário com a teoria dos gêneros (TURCHI, 2003) dá conta do nível coletivo dos símbolos sem cair na lógica binária entre o regime diurno e o regime noturno.

vontades do imaginário heroico que derivam do cetro e do gládio: distinção, análise, simetria e antítese.

No regime místico, os aspectos angustiosos e fúnebres da noite são relativizados, invertendo as conotações heroicas através de uma postura eufêmica de negação do devir. Agrupam-se nesse regime as imagens que oferecem um refúgio que nega o devir temporal através do processo antifrásico, revertendo e subvertendo a negatização da noite da perspectiva do regime heroico. O elemento feminino e maternal da morte, da carne e da noite são as forças que transformam a face cruel de Cronos em uma passagem calma e serena. Para Turchi (2003), o regime místico está ligado ao gênero lírico.

Dentro do regime místico agrupam-se os esquemas derivados do dominante digestivo, implicando em uma imaginação cenestésica e térmica relacionada aos sentidos tátil, olfativo e gustativo. Os esquemas da inversão e da intimidade são os motores básicos da sensibilidade mística que deseja confundir através dos verbos descer, possuir e penetrar. Desses esquemas derivam arquétipos da morada e da mãe. Na simbologia do tarô, tal regime está relacionado ao símbolo universal da taça.

As estruturas que se reúnem dentro do regime místico derivam dos sintomas da epilepsia e da melancolia. Na estrutura de redobramento ou perseverança relaciona-se continente e conteúdo pelo encaixamento e inclusão e persiste-se na repetição que varia de maneira confusa sobre um tema, chegando à dupla negativa e à antífrase. Na estrutura de viscosidade e adesividade estabelecem-se conexões, uniões e enlacs entre figuras e objetos logicamente separados através de verbos como prender, atar, soldar, ligar, aproximar, pendurar, abraçar. Na estrutura de realismo sensorial destaca-se a vivacidade das imagens, focando o aspecto concreto para penetrar no íntimo dos objetos representando o movimento dinâmico vivido na primitiva imediata frente às coisas, como nas pinturas de Van Gogh. Na estrutura de miniaturização, o detalhe torna-se representativo do conjunto, como um microcosmo. Dessas estruturas é possível afirmar que a vontade do imaginário místico está relacionada aos desejos de confundir, unir, penetrar e tornar pequeno.

A última constelação de imagens dentro do imaginário é o regime dramático, que reúne as imagens que conciliam o desejo de imortalidade com o devir mortal em uma postura de aceitação do devir. Nesse regime, o conflito entre o homem e a morte já não se dá através da revolta heroica e nem da negação mística, e sim através da mediação de síntese dos contrários. Para Turchi (2003), esse regime está ligado ao gênero dramático.

Dentro do regime dramático estão agrupados os esquemas derivados do dominante sexual, resultando em uma imaginação rítmica de sensações quinésicas e musicais. A ligação dos esquemas do movimento cíclico e do progresso temporal gera uma sensibilidade entre o recenseamento (para trás) e o amadurecimento (para frente) frente ao tempo. Desses esquemas derivam arquétipos como o da roda e o da árvore. Na simbologia do tarô, o regime dramático está relacionado aos símbolos universais do denário e do pau.

As estruturas que se agrupam dentro do regime dramático possuem em comum a tendência de conciliar contradições em um todo coerente. Na estrutura de harmonização ocorre uma adaptação dinâmica dos contrários em um movimento totalizador semelhante a uma sinfonia, como na astrobiologia e nos sistemas cosmológicos. Na estrutura dialética/contrastante, a coerência entre os contrários salvaguarda as distinções e oposições. Na estrutura histórica, a fatalidade do tempo é anulada através da descrição do passado, orientando-se tanto como para o passado (eterno retorno hindu) como para o futuro (messianismo). Na estrutura de progresso, o futuro é domesticado, como ocorre no hegelianismo, no marxismo e em projetos de redenção messiânica pela revolução. Dessas estruturas é possível depreender que as vontades do imaginário dramático estão relacionadas a encontrar coincidência na oposição e dramatizar, historiar e domesticar o tempo.

2.4 Imaginário e literatura: a noção de mito

A teoria do imaginário encontrada no pensamento de Jung, Bachelard e Durand não trata exclusivamente do objeto literário, mas é a imagem literária que ganha papel de primazia na transmissão do imaginário.

Para Jung, na origem dos mitos estão os contadores de histórias que, no mundo moderno, continuam existindo através dos poetas e filósofos:

A origem dos mitos remonta ao primitivo contador de histórias, aos seus sonhos e às emoções que a sua imaginação provocava nos ouvintes. Estes contadores não foram gente muito diferente daquelas a quem gerações posteriores chamaram poetas ou filósofos (JUNG, 1964, p.90).

O escritor reelabora o seu mundo interior criando um material com “[...] grau superior de clareza e de humanidade” (JUNG *apud* MELLO, 2002, p.67). Apesar da primazia que o psicólogo dá em seus estudos ao sonho, ele percebe que determinadas produções literárias fogem do trivial pela sua estranheza, provindo “[...] de abismos de uma época arcaica, ou de

mundo de sombra e de luz sobre-humanos[...]” (JUNG *apud* MELLO, 2002, p.68).

Pensando na contribuição que Jung traz aos estudos do imaginário na literatura, Mello afirma que: “O artista tem o poder de fazer emergir, por intermédio de seu inconsciente, as imagens primordiais ou arquetípicas da humanidade, que se acham no inconsciente coletivo” (MELLO, 2002, p.69).

Bachelard atenta que, para os estudos da fenomenologia da imaginação, a imagem literária é um objeto privilegiado:

Uma imagem literária é *sentido* em estado nascente; a palavra - a velha palavra - recebe aqui um novo significado. Mas isso ainda não basta: a *imagem literária* deve se enriquecer de um *onirismo novo*. Significar outra coisa e fazer sonhar diferentemente, tal é a dupla função da imagem literária (BACHELARD, 2001, p.257).

A imaginação literária ganha prioridade nos estudos de Bachelard, pois é na literatura que a linguagem volta à sua fonte primeira, de surpresa e criação: “Reanimar uma linguagem criando novas imagens, esta é a função da literatura e da poesia” (BACHELARD, 2008, p.5). Na literatura, as palavras transbordam da palavra escrita, é uma expressão que “explode” a linguagem: “[...] as palavras já não são simples termos” (BACHELARD, 2008, p.5). É por essa precedência no objeto literário que Bachelard considera seu conjunto de ensaios sobre a imaginação uma proposta de filosofia da imagem literária.

A imaginação material é uma forma de conciliar tanto uma visão que contempla a imaginação como um prolongamento especular da natureza como uma dinâmica que coloca a própria natureza como uma projeção humana. Nesse processo, a imaginação literária tem um papel destacado, pois “O Poeta descobre um mundo existente além do mundo real, não traduzível pela percepção, nem pela razão baseada no princípio de identidade, mas pela imagem literária” (FELÍCIO, 1994, p.73).

Sobre a importância da imagem literária, Durand (1983) escreve que as expressões visuais, como a pintura, a escultura e a fotografia, e as expressões sonoras, como a música, têm como atributo comum serem linguagens diretas, que presentificam o objeto ou o simbolizante. O modo verbal de ambas linguagens é o presente. Já na expressão literária, a linguagem tem como atributo ser indireta:

O discurso literário, contrariamente a estes dois modos de expressão do imaginário [os visuais e os sonoros], permite, graças aos verbos, aos diferentes modos verbais, que se fale no perfeito ou no imperfeito, no futuro. Estão a ver que a linguagem literária se coloca como indirecta. A imagem que transmite é secundária (DURAND, 1983, p.26).

Por esse parentesco, a noção de mito desenvolvida é central para compreender os estudos do imaginário na literatura. O imaginário está “[...] essencialmente identificado com o mito [...]” (WUNENBURGER; ARAÚJO, 2002). Durand se relaciona com o pensamento de que o mito não significa algo falso, irreal e errado.

Mello (2002), a partir da leitura de Mircea Eliade e Adolpho Crippa, conjectura que o mito:

[...] se dirige à essência das coisas, desperta no homem o sentimento de unidade com o universo, o mito é a palavra que dá sentido ao existir, e assim, aproxima-se do sagrado. Ao atingir a essencialidade do homem com o mundo, coloca-o em contato com o Ser ou deixa-o disponível a tal contato. (MELLO, 2002, p.32)

Nessa perspectiva existencialista, o mito deixa de ser um mero tema a ser retomado pelas artes e ganha estatuto simbólico de mediação do homem com o mundo. O mito, da mesma maneira que o símbolo, é “[...] um discurso relativo ao ser, relativo precisamente ao não-localizável”(DURAND, 1982, p.54). Dessa forma, a dinâmica das imagens é encontrada também nos mitos:

Entende-se por mito um sistema dinâmico de símbolos, arquétipos e esquemas, sistema dinâmico que, sob o impulso de um esquema, tenda a compor-se em narrativa. O mito é já um esboço de racionalização, dado que utilizado o fio do discurso, no qual os símbolos se resolvem em palavras e os arquétipos em ideias. Do mesmo modo que o arquétipo promovia a ideia e o que símbolo engendrava o nome, podemos dizer que o mito promove a doutrina religiosa, o sistema filosófico ou, como bem viu Brehier, a narrativa histórica e lendária. [...] a organização dinâmica do mito corresponde muitas vezes à organização estática a que chamados “constelação de imagens”. O método de convergência evidencia o mesmo isomorfismo na constelação e no mito. (DURAND, 2002, p.63)

Durand pensa o mito como um arranjo, em forma de narração, de imagens simbólicas, arranjo este que ele sistematiza em sua teorização das estruturas do imaginário. Por representar uma forma atemporal, acabada e complexa de linguagem simbólica (BRUÑEL, 2005), o mito se afigura como objeto ideal para a proposta teórica do intelectual francês. Por ser uma forma narrativa de símbolos, o discurso mítico relaciona-se assim com outra linguagem simbólica, a do discurso literário.

A abordagem antropológica de Durand dos mitos difere das abordagens estruturalistas. Os mitos possuem a propriedade de escapar de contingência linguística apontada por Lévi-Strauss em sua abordagem sobre os mitos dos indígenas brasileiros. Durand não acredita que uma leitura semiologista do mito seja uma boa análise, pois os simbolismos do mito vão para além dos sentidos apreendidos em uma leitura relacional entre as partes que compõem a narrativa mítica.

Para Garalgaza (1990), se, nos estudos das estruturas do imaginário, Durand concebe o símbolo de maneira estática, com a noção de mito o antropólogo passa a pensar o imaginário em sua dimensão dinâmica: “[...] el dinamismo en virtud del cual las grandes imágenes tienden a organizarse en *relatos* típicos, dando origen al lenguaje mítico” (GARALGAZA, 1990, p.91). Da passagem para o estudo do imaginário estático para o imaginário dinâmico, Durand propõe uma mitodologia, uma metodologia de estudo das expressões míticas do homem da qual derivam a mitocrítica e a mitanálise.

A mitocrítica é um tipo de crítica literária que esquadrinha o mito que sustenta uma obra de arte ou um conjunto de obras de arte de um determinado autor. Pela mitocrítica, a criação literária é vista como uma atividade que guarda forte parentesco com a poética do mito (GARALGAZA, 1990). A imagem literária deixa assim de ser alvo de análise de psicologia individual do autor para ser pensada no nível universal da herança cultural, com fundo antropológico.

Já a mitanálise é a passagem da análise do estudo dos mitos em uma obra ou um autor para o estudo dos mitos dominantes dentro de uma determinada época. Os estudos do imaginário passam da análise literária para a análise sócio-histórica do mito na busca da compreensão dos mitos diretores dos homens dentro de certos momentos espaço-temporais.

A mitodologia tem como objeto privilegiado as diferentes expressões artísticas do homem. É um método frente à obra de arte que “[...] desvela o mito que existe latente ou manifesto em toda narrativa, não circunscrita ao tempo e ao espaço, mas preso à sabedoria de culturas imemoriais e sempre presente na extensão visionária, é a razão desta crítica” (TURCHI, 2003, p.39).

Ao relacionar mito e literatura, a perspectiva do imaginário traz uma visão em que o fenômeno literário é percebido como uma expressão fundamental para a experiência existencial do ser humano:

Mito e literatura relacionam-se como criações da humanidade que atualizam, através de imagens, os arquétipos presentes no inconsciente coletivo. O mito exprime a condição humana e as relações sociais no grupo onde ela surge e configura-se em formas narrativas. As narrativas míticas, por sua vez, veiculam imagens simbólicas, calcadas em arquétipos universais, que reaparecem, periodicamente, nas criações artísticas individuais entre elas, a literária. O símbolo e mito, modernamente, provocaram um novo humanista, envolvendo toda a cultura humana [...] (TURCHI, 2003, p.39).

Assim, lendo o discurso mítico subjacente a uma obra literária, a hermenêutica simbólica estuda a literatura não como uma forma vazia de linguagem, mas como uma manifestação que possui raízes na forma como o homem se relaciona consigo mesmo e com o

mundo.

2.5 Mitocrítica: proposta de um método de leitura do imaginário no romance

Devido à extensão do presente estudo, a análise do imaginário de *Os sinos da agonia* será norteada pelos pressupostos da mitocrítica. Centra-se aqui nas imagens vinculadas no decorrer do romance, procurando desvelar o discurso mítico subjacente à narrativa.

Durand (2001) chama de “nova crítica irritada” os estudos do imaginário na literatura, da qual Bachelard foi o precursor, a mitocrítica¹⁶. O foco desse tipo de estudo são as imagens literárias, os conteúdos imaginários expressos nos textos literários. Fundamental para a análise mitocrítica é o livro *A poética do devaneio* (2006), originalmente publicado em 1960, que tem como foco principal a imagem criadora que se libera de reminiscências do escritor do tempo em que é produzida.

A mitocrítica é uma abordagem que sintetiza diferentes críticas literárias e artísticas. Nesse processo de convergência de hermenêuticas, a ênfase recai nas possibilidades simbólicas que as imagens podem evocar na subjetividade do leitor, levando em conta a universalidade antropológica dos fenômenos do imaginário. Desta maneira, a mitocrítica:

[...] persegue o ser mesmo da obra, mediante o confronto do universo mítico que forma a compreensão do leitor com o universo mítico que emerge da leitura de uma obra determinada. O centro de gravidade do método situa-se, pois, na confluência entre o que se lê e aquele que lê (TURCHI, 2003, p.40).

Durand propõe que uma mitocrítica dos textos literários parta de uma leitura “à americana”, ou seja, da metodologia aplicada por Lévi-Strauss aos mitos dos indígenas americanos. Tal metodologia consiste em decompor pacotes sincrônicos dentro do desenvolvimento diacrônico da narrativa: “[...] todo o método decorre daí, o método da dupla leitura, de uma leitura de dupla entrada, o fio do discurso e os pacotes de redundâncias, de repetições, de homologias que permitem uma análise da estrutura” (DURAND, 1983, p.28).

Esses pacotes de redundâncias encontrados no recorte sincrônico são os mitemas, noção central da mitocrítica. O mitema é o átomo central do discurso mítico, de natureza

16 A mitocrítica visa extrair das obras os cenários, os temas redundantes, os mitemas característicos, a fim de identificar os mitos subjacentes “A mitocrítica evidencia, num autor, numa obra de uma determinada época e meio, os mitos directores e as suas transformações significativas. Permite mostrar como é que um determinado sinal de carácter pessoal do autor contribui para a transformação da mitologia estabelecida ou, pelo contrário, acentua este ou aquele mito director estabelecido” (WUNENBURGER, ARAÚJO, 2003, p.29).

arquetípica e esquemática que pode ter como conteúdo um motivo, um tema, uma situação dramática, etc. Muitas vezes confundido com o tema de uma obra, os mitemas são pequenas unidades significantes de uma narrativa que se repetem constantemente. “Os mitemas são os pontos fortes, repetitivos, da narrativa.” (DURAND, 1983, p.29) Em uma analogia musical, os mitemas são como o *leitmotiv*.

A proposta mitocrítica não aborda as imagens simbólicas de uma obra através do método quantitativo, e sim através do método qualitativo. Durand, citando Bachelard, lembra que o ato interpretativo é resultado de uma leitura feliz: “O 'sentido' de uma obra humana, de uma obra de arte, está sempre por descobrir, ele não é automaticamente dado através de uma receita *fastfood* de análise” (DURAND, 1996, p.251).

Esse processo qualitativo de interpretação não deve ser confundido com uma interpretação selvagem, de virtuosos interpretativas do hermenauta. Há uma referência classificatória, que a mitocrítica encontra nos regimes do imaginário, a base dinâmica na qual se assentam as imagens de uma determinada obra:

Estabelecemos, há mais de trinta anos, uma “grelha” das “estruturas figurativas” que permitem decifrar a obra, tanto do ponto de vista dos símbolos como o das suas frequências retóricas e de sua lógica própria. Não voltaremos a essas três qualificações de base (antitética, “mística”, disseminatória ou “dramática”). Digamos que elas se revelam como conjuntos simbólicos “obsessivos” (Ch. Mauron) que, numa obra ou num conjunto de obras, permitem que se faça uma leitura sincrônica (“à americana”, como diz com graça Lévi-Strauss [...]) onde “pacotes” (enxames, constelações, etc) de imagens vêm colocar-se sob uma mesma estrutura simbólica [...] (DURAND, 1996, p.252-253).

Nesse processo de qualificação das imagens, é importante que o trabalho de interpretação do hermenauta não se reduza a “encaixar” a obra dentro de uma das estruturas do imaginário. “Todo interesse da 'interpretação' consiste em pôr em evidência as tensões e os escrúpulos que existem no seio da obra entre esta ou aquela estrutura” (DURAND, 1996, p.253). Para não cair nesse erro, o presente estudo se vale das aberturas propostas por Jung e Bachelard frente aos símbolos como base de amplificação das constelações de imagens relacionadas aos mitemas identificados. Os regimes servem como uma base comparativa para a compreensão de como o imaginário se expressa no romance, e não para o engessamento da obra em um modelo formal desprovido de significação.

Durand (1983) aponta as direções que a análise mitocrítica pode tomar na análise dos mitemas: como “lição”, quando em um âmbito restrito ele se repete com leituras variantes; como “derivação”, de escala maior, que o mostra adquirindo sentido dentro de um contexto cultural; como “constelações de afinidades”, que trata da transmissão do mito em sua

ressonância antropológica.

Metodologicamente, a mitocrítica possui três momentos para decompor os mitemas de uma obra literária:

1) identificação dos mitemas, articulando os motivos redundantes patentes e latentes da obra que constituem a sincronicidade mítica ;

2) combinação dos mitemas com personagens e cenários, percebendo como os mitemas se desenvolvem no fio diacrônico da narrativa;

3) identificação do mito, relacionando-o com diferentes interpretações do mesmo mito.

Na obra de arte, os mitemas manifestam-se semanticamente de duas formas: de modo patente, através da repetição de conteúdo, e de forma latente, através da repetição de um esquema intencional implícito. Durand supõe que o foco da mitocrítica é principalmente os mitemas latentes verbais, visto a transitoriedade do nome:

Este fenômeno de “latência” incita-nos a levar mais em conta as situações e a acção (expressa pelo verbo) do que a fragilidade e fugacidade de um nome... [...] é o esquema verbal que é o primeiro, que é arquetípico, pouco importando o nome da personagem que o encarna [...] (DURAND, 1996, p.253).

É pela abordagem mitocrítica dos estudos do imaginário que o presente estudo propõe pensar uma leitura mítica do romance *Os sinos da agonia*. Identificando os mitemas presente dentro da narrativa da obra, torna-se possível apontar as relações do romance com o mito, percebendo como a narrativa expressa internamente essa relação. Tal relação passa de simples analogias, revelando-se subliminarmente dentro do texto literário através da participação afetiva do leitor com as imagens literárias.

3 IMAGINÁRIO DE *OS SINOS DA AGONIA*

Os sinos da agonia conta uma história trágica de amor incestuoso ambientada na cidade de Vila Rica em fins do século XVIII, período de decadência do ciclo do ouro. Dividindo-se em quatro capítulos, com o nome de “jornadas”¹⁷, a narrativa focaliza as perspectivas das personagens que compõem o triângulo amoroso que protagoniza o romance: Januário, Gaspar e Malvina. Os temas presentes na narrativa são típicos da tragédia: o incesto, a traição e a afronta ao poder.

Em um resumo da história do romance, Malvina, esposa de João Diogo Galvão, apaixonou-se pelo seu enteado, Gaspar. Como o amor entre ambos é impossível devido à relação de parentesco, Malvina planeja o assassinato do marido utilizando seu amante, Januário, para executar o ato. João Diogo morre, o amante leva a culpa sozinho pelo assassinato e foge. Porém, o plano da personagem falha, pois, mesmo com o fim da relação de parentesco, Gaspar recusa o amor oferecido pela antiga madrasta. Como vingança, ela confessa por carta que planejou o assassinato do marido em conjunto com o enteado. Ao fim, Malvina comete o suicídio, Gaspar percebe que será condenado à forca pela confissão da madrasta e Januário, ao se entregar na cidade, é alvejado pelos soldados que o esperavam.

Segundo Braga (2010), os três primeiros capítulos/jornadas do romance trazem as versões de cada um dos protagonistas dessa história, formando narrativas ambíguas que se interpenetram e se complementam. Seguindo o desenvolvimento do enredo¹⁸, no primeiro capítulo, “A farsa”, foca-se na tentativa da personagem Januário de compreender sua situação através de lembranças dos acontecimentos. Escondido em uma mina abandonada perto de Vila Rica com seu escravo Isidoro, lembra o tempo que vivia como agregado na casa de seu pai rico (Januário é um bastardo, um mestiço filho de um nobre branco com uma índia) até o momento em que se apaixonou por Malvina. Cego de paixão, ajudou a mulher em seu plano de matar o marido com a promessa de que ela fugiria com ele. Traído, foi preso e seu ato passionais associado aos grupos inconfidentes que se alastravam na colônia pregando contra o poder do rei. Seu crime passa a ser considerado de lesa-majestade, que tem como pena a forca. Ajudado pelo pai, fugiu de Vila Rica e foi condenado pelo Capitão-General, o representante imperial em Vila Rica, a ser executado em efígie. Após meses fugindo pelos

17 Autran Dourado (1983) escreve que “jornada” é o nome dos atos que dividem uma peça trágica.

18 O “enredo”, para Nunes (1988), seguindo a distinção de Paul Ricoeur, é a forma como os acontecimentos aparecem no decorrer da narrativa, não respeitando necessariamente a ordem cronológica dos fatos da história.

sertões junto com seu escravo Isidoro, Januário desiste de se esconder e volta para a cidade com a ideia de se entregar, consumando a execução já determinada um ano antes.

No segundo capítulo, “Filha do sol, da luz”, narra-se a perspectiva de Malvina, descendente de uma família aristocrática da cidade de São Paulo que empobreceu investindo nas bandeiras para as Minas Gerais. Conquistando o pretendente da irmã, Malvina casa-se com João Diogo e parte com ele para Vila Rica. Vive feliz com seu marido em luxúria e riqueza até conhecer seu enteado Gaspar, pelo qual se apaixona. A partir daí, a narrativa centra em seu drama de experienciar um amor proibido pelo tabu do incesto. Após diversas tentativas de expressar sua paixão ao enteado, ela percebe que Gaspar é indiferente aos seus secretos apelos. Entrando em desespero, começa a tramar, com o auxílio de sua mucama, Inácia, um plano para matar seu marido, que, para a personagem, é o obstáculo para a realização do amor que ardentemente sonha em ter. Arruma um amante, Januário, para que este execute o plano de matar Dom João Diogo Galvão, com a intenção de deixá-lo com toda a culpa do crime.

No terceiro capítulo, “O destino do passado”, a narrativa foca as lembranças que Gaspar tem dos últimos acontecimentos da história durante o velório do pai. A personagem vivia uma relação de incompreensão com o viril João Diogo, pois é um jovem casto que vive um culto interior à memória da sua mãe e da sua irmã, ambas já mortas. Por esse culto, ele se afasta das mulheres e do convívio social para liderar caçadas pelos sertões mineiros. Inicialmente, reprova a atitude do pai de casar com uma mulher mais nova. Ao conhecer Malvina, acaba apaixonado, à medida que associa a madrasta com os sentimentos de pureza que tinha para com sua mãe morta. Quando compreende o seu amor incestuoso, ele volta à sua reclusão e começa a ser atormentado por sonhos em que mata o pai. Após o assassinato de João Diogo, Malvina confessa seu amor, mas ele decide que a união entre os dois seria um ato pecaminoso.

Em “O destino do passado” há um corte na metade da narração em que aparece um coro ao estilo das antigas tragédias gregas, que lamenta o destino das personagens e, dirigindo-se à figura mítica de Tirésias, dá uma interpretação para a história narrada. Segundo Fonseca (2007), essa é uma das grandes inovações de Autran Dourado nesse romance, abolindo os comentários de uma voz intrusiva para utilizar a *persona* do coro como uma forma de introduzir uma interpretação do romance. Na visão do autor, o coro, ao invocar Tirésias, um mortal que ouvia os deuses, é um elemento da narrativa que dá dimensão sagrada

ao romance.

O quarto capítulo, “A roda do tempo”, é o momento em que é narrado simultaneamente o destino comum aos três protagonistas, a morte. Malvina, frente às recusas de Gaspar, pensa em todas as maneiras possíveis de conquistá-lo. Contudo, suas investidas são em vão. Desesperada por ele ter noivado, acaba tendo uma epifania da fatalidade de seu destino e, como vingança, escreve uma carta ao Capitão-General em que confessa ter planejado a morte de seu marido, inventando que foi auxiliada por Gaspar. Após escrever a confissão, dá fim à própria vida. Gaspar, ainda atormentado pelo sonho concretizado do pai morto, noiva com uma moça fisicamente semelhante à mãe e à irmã, e se nega a entrar em contato com Malvina. Quando recebe o recado da escrava de sua madrastra dos planos de incriminá-lo e do suicídio, ele decide aceitar mudamente seu destino. Januário, compreendendo enfim que foi usado por Malvina em uma trama para que ela ficasse com o enteado, acata seu destino (ele já se sente morto pela execução em efígie), entra na cidade de Vila Rica e, reconhecido pelos guardas, é morto.

Autran Dourado disserta sobre a narrativa canônica¹⁹ do mito Hipólito e Fedra, que serviu de inspiração para a escrita do romance:

Teseu abandona Ariadne, fugindo com sua irmã, Fedra, a quem igualmente cativara Mas Teseu já possuía um filho natural com Hipólito ou Antíope, a estrangeira, rainha das Amazonas: Hipólito. Hipólito, o casto, o mais puro dos homens, se recusa ao culto de Afrodite, reverenciando apenas Artemis, a deusa da caça. Cumprindo o seu destino, Fedra se apaixona pelo belo adolescente. Tentado, Hipólito recusa o amor incestuoso com a mulher de seu pai e provoca a ira de Fedra. Ferida no seu orgulho, ela denuncia Hipólito a Teseu: o enteado é que tentara seduzi-la. Amaldiçoado e expulso da casa paterna, Hipólito, com seus cavalos, 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. (DOURADO, 1983, p.78)

Autran Dourado (1983) aponta, ainda, as aproximações intertextuais de suas personagens com o mito de Hipólito e Fedra e com outras figuras míticas, sendo que tais analogias serão constantemente retomadas posteriormente pela fortuna crítica. Malvina seria uma reatualização de Fedra, e o nome do capítulo “Filha do sol, da luz” estaria relacionado com o parentesco da figura mítica com o deus Hélios. A carta final acusando Gaspar seria uma alusão à denúncia mentirosa que Fedra faz a Teseu de que Hipólito tentara seduzi-la, o que condena a personagem da peça, e também a do romance, à morte. Sua crescente fúria e desejo de vingança estariam relacionados às leituras do escritor a respeito das figuras de Lady

19 Segundo Durand (1983), a narrativa canônica de um mito leva em conta as principais lições simbólicas das diferentes interpretações pelos quais esse passou, tentando lhe dar um modelo.

Macbeth e Medeia, enquanto que o ciúme da personagem em relação ao noivado de Gaspar estaria relacionado ao ciúme de Fedra presente na peça de Racine. Já Gaspar seria uma das faces da figura mítica de Hipólito, a castidade, a caça e os aspectos “edipianos” presentes no mito. Januário seria a outra face de Hipólito, o lado bastardo da figura mítica, por ser filho de uma estrangeira.

Além do tema do incesto, um dos temas constantes no decorrer do romance é a morte. Souza (2003) chama a atenção para o fato de que a morte aparece no decorrer da narrativa principalmente através das mortes não naturais, como o assassinato, a execução e o suicídio. Na análise de Lepecki (1976), a narrativa está alicerçada em uma imaginação da morte, pois é o assassinato de João Diogo o elemento central que impulsiona a tragédia narrada.

Outro elemento importante na análise do romance, destacado em grande parte da fortuna crítica, é a ambientação histórica. Autran Dourado (1993-1994), em palestra sobre o processo de escrita e publicação de *Os sinos da agonia*, conta que, quando finalizou o livro, na primeira metade dos anos 1970, seu editor ficou receoso com a relação alegórica da morte em efígie com os exílios perpetrados pela ditadura militar. Para atenuar o julgamento dos censores, reforçou-se, na contracapa do livro publicado, que o romance se passa nas Minas Gerais do século XVIII, parodiando as peças *Hipólito*, de Eurípedes, *Hipólito*, de Sêneca, e *Fedra*, de Racine.

Esse disfarce indica a importância da significação da ambientação histórica do romance no período da decadência da exploração colonial do ouro em Minas Gerais. É o fim do século XVIII, momento em que o sistema econômico inglês baseado na primeira revolução industrial e o sistema político-filosófico iluminista francês começam a impor novas estruturas econômicas, sociais e culturais ao mundo “moderno”, defasando as relações servis e aristocráticas de um mundo “antigo”. É o momento de choque entre a cidade e o campo, entre mão de obra servil e mão de obra livre, entre religião e laicismo. Desses choques, eclodem duas grandes revoluções: a Revolução Americana, que torna livre a colônia inglesa da América do Norte da Coroa Britânica, e a Revolução Francesa, que derruba o Antigo Regime, assentado no direito de sangue, em prol de um sistema político republicano e democrático fundamentado na meritocracia e na igualdade de direitos.

No Brasil em finais do século XVIII, esse é o momento de fim do ciclo de ouro e de todo o sistema econômico e mental que o rodeava. Nesse mundo decadente, o cosmos fechado criado em torno da extração do ouro começa a ruir. O conflito se dá principalmente entre o

universo colonial e as tentativas de autonomia política, entre um mundo fechado que está ruindo e aqueles que desejam a mudança. Como considera Negreiros (2011), a historicidade do livro é apenas aludida, pois não se especificam datas, mas através de conhecimento histórico é possível perceber que os eventos narrados em *Os sinos da agonia* ocorrem algum tempo antes da Inconfidência Mineira.

O pano de fundo da narração é esse universo em conflito de valores, o cosmos fechado decadente, um universo ameaçado à dissolução. É nesse universo que a tragédia individual dos protagonistas é vivida, um universo de degradação moral e de falta de esperanças para um futuro melhor.

Os sinos da agonia foi um romance publicado em 1974, no auge da fase “dura” da ditadura militar brasileira. Dentro de um contexto de repressão, um romance ambientado em um momento histórico de repressão, os períodos finais do domínio colonial português, é estratégico. Segue uma tendência dos romances latinoamericanos no período, que revisitaram o passado como uma forma de criticar implicitamente o momento em que se vivia.

Entretanto, a referência histórica está longe de esgotar as possibilidades interpretativas do romance, pois sua narrativa utiliza a ambientação no período de decadência do ciclo de ouro como um palco no qual uma história trágica se desenrolará, carregada de simbolismos. Na visão do presente estudo, não é central para uma leitura profunda de *Os sinos da agonia* o conhecimento enciclopédico sobre a crise das Minas do final de século XVII e sua relação com a ditadura no Brasil dos anos 1970 para a compreensão do enredo, pois, mesmo após mais de dois decênios do fim do regime militar, a obra continua sendo lida e apreciada, transcendendo a historicidade de possíveis alusões alegóricas.

Com o tema do incesto, um dos grandes tabus da humanidade, a obra toca a transcendência das narrativas míticas. Autores como Oliveira (2011) e Negreiros (2011) já colocaram que o romance não se esgota aos aspectos históricos, alcançando o universal e o mítico. Na relação entre mito e história, esses autores ecoam a opinião do mestre imaginário Erasmo Rangel: “Onde há linha que separa a história do mito? Se há, se a história não é outro mito, outra elaboração inconsciente, religiosa, pragmática” (DOURADO, 2005, p.32).

Braga (2010) nota que a narrativa, ao focar na perspectiva das personagens, não conta o que aconteceu, privilegiando a visão individual dos protagonistas da história. Antes de expressar uma situação política, no romance, há uma expressão através de imagens de uma experiência existencial em um momento de crise social:

Quando não se pode escrever o que se pensa (nem todos temos a coragem de enfrentar o arbítrio, a censura, a tortura, o exílio e a morte), nos períodos ditatoriais, temos de ser barrocos e rebuscados, para que os censores não nos entendam e sejamos sentidos e entreditos por aqueles pelos quais nos sentimos irmão na angústia e no sofrimento. (DOURADO, 1994-1994, p.120)

É pela técnica moderna do fluxo de consciência que o romance dá abertura para uma experiência sensível ao leitor da angústia e sofrimento em um momento de repressão. Exercitando essa técnica narrativa de maneira semelhante a romances de vanguarda como *Ulisses*, de James Joyce, *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf, e *Luz em agosto*, de William Faulkner, a subjetividade das personagens é colocada no centro da narração. Dessa maneira, *Os sinos da agonia* é uma obra concentrada na experiência individual do homem em um momento de crise individual e coletiva, e não em uma narração supostamente objetiva de um dado momento histórico.

Combinando monólogo interior com discurso indireto livre, o discurso narrativo apresentado por Autran Dourado trabalha, segundo Rodrigues (2009), com diferentes focos narrativos. Em “A farsa”, o foco é centrado em Januário, rememorando os acontecimentos que levaram à paixão por Malvina e ao assassinato de Dom João Diogo Galvão. Em “Filha do sol, da luz”, o foco traz a perspectiva de Malvina desde o casamento com Dom João Diogo Galvão, passando pelo seu amor ao enteado, até chegar ao planejamento e execução do assassinato do marido. Em “Destino do passado”, são narradas as memórias de Gaspar, recontando sua relação com o pai quando ainda era vivo, sua paixão pela madrasta (e sua recusa em quebrar o tabu do incesto) e a decisão de se afastar de Malvina após a morte do genitor. Por fim, em “A roda do tempo”, o foco centra-se inicialmente em Malvina, que, frente à recusa de Gaspar, denuncia-o como o assassino do pai e comete suicídio; passa para Gaspar, que toma conhecimento dos planos de Malvina de acusá-lo através de uma carta; chega a Januário, que entra na cidade de Vila Rica e é morto pela polícia.

Na opinião de Rodrigues (2009), o fluxo de consciência traz o narrador em simbiose com a personagem. Para a autora, através dessa técnica parece ao leitor que a história se conta por si mesma. É possível pensar, a partir dessa afirmativa de que a “história se conta por si mesma”, que, através da moderna técnica do fluxo de consciência, elimina-se a existência de um narrador, apresentando os acontecimentos tal como eles se sucedem, como ocorre no gênero dramático. Porém, discorda-se aqui de tal pensamento, supondo que a proximidade do fluxo de consciência:

[...] pode nos dar a ilusão de que estamos diante de uma pessoa nos expondo diretamente seus pensamentos, quando, na verdade, tanto o NARRADOR como o leitor ao qual ele se dirige são seres ficcionais que se relacionam com os reais, através das convenções narrativas: da técnica, dos caracteres, do ambiente, do tempo, da linguagem (LEITE, 2006, p.12).

Dessa forma, ainda que o narrador “desapareça”, ele está sempre presente, mediando com palavras aquilo que a personagem ficcional pensa. *Os sinos da agonia* exerce a técnica de fluxo de consciência não para criar uma “ilusão de realidade” ao estilo de Gustav Flaubert, que buscava uma forma narrativa em que o romance fosse um palco em que o leitor viveria a realidade em carne e osso, mas para dar profundidade à experiência interior e simbólica do homem com o mundo.

Ao centrar a narração na subjetividade das personagens, a narrativa de *Os sinos da agonia* implode a visão de real como algo unívoco. Há múltiplas visões sobre um mesmo acontecido, que de maneira ambígua se complementam e se contradizem, eclipsando a própria história para dar maior atenção às experiências sensíveis mediadas pelas imagens associadas a esses acontecimentos. A troca de foco narrativo funciona no romance como um exercício de perspectivismo barroco semelhante ao encontrado em *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, que ressalta “[...] a natureza ambígua da realidade; esta é tão variável e multiforme quanto os aspectos a partir dos quais pode ser vista” (HAUSER, 1993, p.111).

Esse perspectivismo barroco de *Os sinos da agonia* é o que permite grande parte da fortuna crítica de adjetivar o estilo narrativo de Autran Dourado de “labiríntico”. É uma narrativa que explora múltiplos simbolismos sobre um mesmo acontecimento, cabendo ao leitor, como o herói mítico Teseu, examinar o centro desse labirinto de imagens, o sentido da história narrada. Esse centro/sentido já não é mais algo “real” apartado do indivíduo, é um centro/sentido existencial e simbólico que exige do leitor/Teseu a vivência dos símbolos que compõe esse labirinto.

A presente análise propõe como um “fio de Ariadne” para esse labirinto narrativo com a metodologia mitocrítica. Percorrendo as principais imagens literárias identificadas na obra pela perspectiva do imaginário, combinando a amplificação da psicologia das profundezas com a imaginação material dos elementos e os estudos dos regimes do imaginário, há a possibilidade de estudar as bases antropológicas nas quais está assentada a subjetividade que o romance evoca para a sua compreensão. É um caminho para experienciar o devaneio poético do romance, centrando a novidade do surgimento das imagens no decorrer da narrativa, em como elas podem aparecer primeiramente ao leitor, no nível da repercussão, antes de qualquer

relação intertextual, enciclopédica, que pertence ao nível das ressonâncias.

No estudo mitocrítico aplicado ao romance, passou-se primeiro por uma etapa preliminar, em que foram identificados os conteúdos imagéticos que mais se repetem. Percebendo que algumas dessas imagens possuíam sua base simbólica na imaginação material dos elementos e outras em temas míticos, nomeou-se esses grupos de afinidades como os mitemas da obra.

Os mitemas patentes, explícitos, são interpretados em sua relação com as três figuras centrais do romance: Malvina, Gaspar, Januário. Já os mitemas implícitos, latentes, que se relacionam com o esquema verbal que dá a dinâmica ao imaginário da narrativa em sua totalidade, são analisados em um segundo momento. Por fim, compreendendo como se expressa o imaginário do romance, são apontados os elementos em que se pode definir o *sermo mythicus* de *Os sinos da agonia*.

3.1 Malvina: o fogo e a traça

As imagens mais repetidas em torno da figura de Malvina devem ao elemento material do fogo a sua base simbólica. É por esse mitema que se percebe a complexidade da personagem, que oscila entre uma presença vivificante e uma força de destruição no decorrer da narrativa. Mas há, também, em sua figura, um segundo conjunto de imagens, ligado às atividades de fiar e tecer, que conotam como a personagem manipula os outros personagens como seus títeres.

3.1.1 Fogo: o sol negro

A primeira associação de Malvina com o fogo está na relação estabelecida entre a sua figura e a imagem do sol. Na jornada em que o narrador adentra no mundo interior da personagem, tal associação já é feita no título: “Filha do sol, da luz”. A fortuna crítica da obra aponta essa referência como uma alusão à mítica Fedra, descendente de Hélios, o deus sol grego, pelo lado materno. Porém, tal associação é muito mais profunda, encontrando-se em uma série de imagens no decorrer da narrativa.

Todas as personagens do romance, quando travam contato com Malvina pela primeira vez, associam-na ao sol. João Diogo conheceu a personagem enquanto cortejava a irmã,

Mariana:

E Malvina apareceu. Foi como se um sol entrasse na sala, todos pensaram na pasmaceira. Tão esplendorosa vinha. O vestido de seda farfalhante. O jeitoso penteado [...] E o ruivo brilhoso dos cabelos, o lume dos olhos, a auréola iluminada que parecia rodeá-la, pensou João Diogo Galvão varado de luz (DOURADO, 1981, p.81).

Essa entrada triunfal, que arrebatou João Diogo e o faz abandonar o cortejo de Mariana para se casar com Malvina, pode ser lida como uma reminiscência do mito de Fedra, em que Teseu abandona Ariadne para ficar com a irmã. Entretanto, dentro da narrativa, esse arrebatamento de João Diogo por Malvina deve-se antes tudo à sua beleza solar, e não a uma relação alegórica com o mito grego.

Bachelard (1999) julga que um dos principais obstáculos epistemológicos para a ciência frente ao fogo é o “mito da potência ígnea”. Há, em diversos campos do saber, um pensamento imaginário que associa a vida dos seres ao calor do fogo. Para Chevalier e Gheerbrant (2007), existe uma longa tradição mítica de diferentes povos que associam o fogo com fonte de calor e vida. A psicanálise faz uma leitura redutora do fogo solar: “[...] fonte de energia, calor como equivalência ao fogo vital e à libido (CIRLOT, 2005, p.418)”. Essa leitura permite compreender o simbolismo ígneo de Malvina como uma presença cheia de energia vital.

O maravilhamento que todas as personagens sentem com a chegada de Malvina é acompanhado de uma série de metáforas de um fogo vivo e encantador, uma presença hipnotizadora e feiticeira, que se assemelha ao estado psicológico do observador frente à chama, tal como Bachelard (1999) analisa. O encantamento de Malvina é dotado do simbolismo solar da chama como encontrado na mitologia egípcia, “[...] associado à ideia de vida e saúde (calor no corpo)” (CIRLOT, 2005, p.209).

Esse simbolismo da presença solar de Malvina é quase sagrado, limpo de impressões sexuais. É assim que Gaspar, após conhecer a madrastra, interpreta sua presença iluminadora:

[...] os seus cabelos ruivos, luminosos e faiscantes, os grandes e rasgados olhos azuis, a sua boca carnuda saliente, as asas do nariz muito bem feitinhas, o rosto arredondado, as curvas suaves do ombro do colo, mesmo o volume dos seios suspensos pelo justilho, que boiavam entre carne calmosa e benjoim ou aquila [...] toda sua beleza quente [...] a sua fala bem modulada, de timbre brilhante que às vezes às vezes lembrava um violino em surdina [...] se deixava arrastar, possuído por aquela beleza e graça que ele achava a mais pura dádiva dos céus. Sem nenhuma suspeita, sem nenhuma malícia no coração (DOURADO, 1981, p.162).

Os adjetivos dados por Gaspar à figura de sua madrastra poderiam ser lidos com uma conotação sexual, se não fosse o final do parágrafo. Gaspar sente, na presença de Malvina,

uma injeção de vida, um calor vital que evoca o benéfico simbolismo do fogo como portador da vida.

A relação entre Malvina e o sol ocorre também na sua linhagem e em seus hábitos aristocráticos: “Analogicamente, o sol é um símbolo *universal* do rei, coração do império” (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2007, p.950, grifo do autor). João Diogo conta ao filho Gaspar que sua esposa descende de uma linhagem nobre: “Uma moça muito boa de São Paulo, de nobreza vicentina [...] Das melhores famílias de Piratininga. [...] Gente fidalga, de linhagem e cota d'armas, com o nome escrito nos livros do reino” (DOURADO, 1981, p.65). Ainda assim, é uma família decadente, que conheceu uma vida de pobreza após maus negócios realizados pelo pai de Malvina.

Gaspar, lembrando o primeiro encontro de Malvina com Januário, comenta essa sua realeza solar que ninguém pode ignorar: “Render-se à sua beleza era uma obrigação, ela devia achar. Como se usava diante del-Rei, do Capitão-General. Mensagem obrigatória. Quando ela passava, todos se voltavam, muitas vezes viu” (DOURADO, 1981, p.144). O sol era símbolo da aristocracia do Antigo Regime, o que está identificado com as maneiras aristocráticas de Malvina. Mas essa relação está no nível da superfície. No segundo texto da narrativa, ela atrai todos como uma rainha por carregar em sua figura o simbolismo do fogo solar.

Relembrando a primeira vez que a viu, Januário também associa a presença solar dela à sua maneira aristocrática de se portar: “Os ares fidalgos e atrevidos aquela ousadia de gestos, a maneira de montar e olhar. Ele olhou-a, viu-a demoradamente, e os seus olhos não puderam mais se desprejar daquela cabeça de fogo, daquele corpo ao embalo da andadura mansa do cavalo” (DOURADO, 1981, p.40).

Nas citações do romance realizadas, há uma referência constante aos cabelos ruivos da personagem. Cirlot (2005) lembra que os cabelos são uma manifestação da energia interior de seu portador e que a simbologia deles se relaciona com a cor que possuem. Os cabelos de Malvina são vistos por João Diogo como de um “ruivo brilhoso”. Para Gaspar, são “luminosos e faiscantes” em um “rosto arredondado”. É como se Malvina tivesse em seus cabelos os próprios raios do sol, como Januário a vê: “Aquele mulher ruiva e de cabelos ensolarados [...] Como ela crescia na sua brancura ensolarada, diante da escuridão e mágoa humilhada de seus olhos de mestiço e bastardo” (DOURADO, 1981, p.42).

Essa luz solar, que se desprende dos cabelos vermelhos de Malvina para irradiar a vida dos outros personagens, lembra a imagem de uma deusa do sol com sua coroa de raios: “Os

cabelos dispostos ao redor da cabeça são também uma imagem dos **raios solares**" (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2007, p.154, grifo do autor). A imagem dos cabelos vermelhos de Malvina se assemelha assim ao arcano do sol, no Tarô²⁰, conforme analisado por Chevalier e Gheerbrant (2007) e também por Cirlot (2005). No arcano, o sol é um disco solar personificado em um rosto rodeado por raios retos e ondulantes da cor amarela, vermelha e azul, simbolizando a ação calorífica e luminosa do astro, que iluminam dois jovens num verde prado e uma muralha.

Para ambos os autores, no simbolismo desse arcano, há um sentido que pode ser afirmativo, com conotação relacionada à glória, à espiritualidade e à iluminação. Os cabelos de Malvina, como os raios de sol do Tarô, ilumina a todos, dando-lhes sentimento de vida e felicidade nos primeiros contatos. Um bom exemplo dessa imagem está presente na lembrança de Januário:

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 miríades de brilhos e cheiros – mesmo de longe ele podia sentir [...]. Toda ela uma promessa de felicidade e gozo [...] (DOURADO, 1981, p.53).

O olhar, o sorriso e principalmente o cabelo dão a Malvina a forma arredondada de um sol, a todos iluminando de maneira benéfica. Mas, na simbologia do arcano do sol, há também um sentido negativo, relacionado à vaidade e ao idealismo incompatível com a realidade dada. Essa ambiguidade é a marca da figura de Malvina, entre o sagrado e o profano, a santidade e o demoníaco, a criação e a destruição, prometendo “felicidade e gozo”.

Um primeiro aspecto negativo no mitema do fogo, em Malvina, aparece quando seus cabelos vermelhos são percebidos de uma forma sexualizada. Januário, lembrando-se das noites de sexo adúltero com a personagem, faz claramente a relação entre o fogo sexual de Malvina com os seus cabelos e pelos pubianos:

Os próprios pelos, daquela mesma cor ruiva de ouro velho, pareciam brilhar sombrias na escuridão que apenas uma pequena lâmpada de oratório iluminava, Mesmo ela deitada ou reclinada, os peitos pareciam sempre duros e empinados. E sobretudo aquele cheiro penetrante e quente (ainda agora sentiu) chamando-o. (DOURADO, 1981, p.42)

A presença solar brilhante de Malvina nessa passagem está associada aos pelos de sua

20 Os arcanos do Tarô não são utilizados, na presente análise, no sentido de perceber um ocultismo que regeria o simbolismo da obra. Concorde-se aqui com a posição de Cirlot (2005) ao ver que, no Tarô, é possível reconhecer elementos da psicologia universal, mas é importante ter em mente a advertência de Morin (1970): a literatura não pode ser explicada pelo ocultismo. Ambas derivam da mesma fonte antropológica, a imaginação, e os arcanos do Tarô somente oferecem possibilidades comparativas.

vagina brilhando na escuridão. Aproximam-se metaforicamente ao ouro vermelho que, como lembra Cirlot (2005), a partir dos estudos sobre alquimia realizados por Jung, simboliza a sublimação e a paixão. Ainda há aquela presença quente e convidativa como antes identificado, mas agora é para o sexo na alcova e não para uma experiência “pura” como outrora demonstrado.

O fogo ligado à vagina ativa um antigo e profundo simbolismo encontrado na técnica de obtenção do fogo. Analisando o devaneio primitivo do homem em torno da produção do fogo, Bachelard (1999) identifica, no impulso que o homem inicialmente possuiu de friccionar dois pedaços de madeira para produzir fogo, um reaproveitamento em nível imaginário dos movimentos sexuais. Para a mentalidade primitiva, o fogo é filho da madeira e, colocando-a para fazer sexo, gerará o fogo. Assim, a técnica de produção de fogo é “[...] uma experiência íntima de uma fricção mais suave, mais cariciante, que inflama o corpo amado [...]” (BACHELARD, 1999, p.38).

No fogo sexualizado, a conotação de um poder sagrado e regenerador como inicialmente identificado na figura de Malvina ganha uma ambivalência entre o sagrado e o profano. Chamando a atenção para os pelos pubianos rubros de Malvina, que brilham na escuridão, o simbolismo dessa imagem evoca toda a dualidade do significado do fogo para o homem: “[...] é de origem divina ou demoníaca (já que, segundo certas crenças arcaicas, engendram-se magicamente com o órgão genital das bruxas [...])” (ELIADE, 1993, p.119). O fogo encantatório de Malvina oscila assim entre a santidade e a feitiçaria.

A relação do fogo e do sexo, em Malvina, é reiterada em vários momentos da narrativa. Relembrando as noites de sexo escondido com ela, Januário acentua o aspecto selvagem dessa mulher no ato:

Nua na cama, se entregando loucamente [...] os gritos, o amor tão violento, demorado, de gata saltando sobre telhado. O fogo não sossegando nunca, ela querendo sempre mais, provocava - trejeitosa, gata e rainha. [...] Aquela mulher selvagem na cama. Os cabelos ruivos, uma mulheres de fogo. Aquela ruiva de fogo [...] (DOURADO, 1981, p.54)

O aspecto selvagem da personagem é associado diretamente ao fato de ser ruiva. Seus cabelos vermelhos já não denotam aqui somente sua chama interior, mas também sua animalidade: “Os cabelos correspondem ao elemento fogo: simbolizam o princípio da força primitiva.” (CIRLOT, 2005, 111). Considerando que os cabelos ganham a simbologia da cor, é possível fazer uma série de associações derivadas do vermelho: o sangue, a vida animal e a morte, por exemplo (CIRLOT, 2005). Assim, paralelo ao significado dos raios solares que a

todos iluminam, os cabelos de Malvina evocavam a primitividade irradiante.

Outros momentos da narrativa relacionam a animalidade sexual de Malvina com o fogo. Desejando ir morar em um novo sobrado tão logo se casa com João Diogo, ela usa seus encantamentos de feiticeira do fogo na cama para conseguir o que deseja:

Embora nos primeiros dias estranhasse um pouco a linguagem maliciosa e mesmo livre que Malvina sabidamente usava [...] Essas falas ascendiam na sua alma de velho luminosas aleluias, fogos ardentes. [...] Malvina sabia dosar mito bem as suas mezinhas e poções. [...] ele se assanhava demais, ela ia levando-o para onde bem queria. (DOURADO, 1981, p.84)

Nessa última passagem, além do aspecto sexual do fogo que Malvina carrega, forma-se também uma imagem da sua figura relacionada a seu intelecto e sua força de vontade. A personagem não é uma mulher inculta, como menciona João Diogo ao falar de sua noiva para o seu filho mazombo: “Sabia ler e escrever, os dois podiam vir a ser muito amigos, iam ter muito do que conversar” (DOURADO, 1981, p.68). Januário, lendo as cartas da personagem para ele, não deixa de perceber que ela domina o mundo da palavra escrita: “Malvina era viva nas artes” (DOURADO, 1981, p.59). João Diogo pensa o mesmo quando sua esposa envia uma carta para negar educadamente uma visita indesejada de seus pais: “E concordava com as ponderadas razões de Malvina. Chegou mesmo a lhe gabar o siso e tino, duma mulher assim é que ele carecia” (DOURADO, 1981, p.85).

Nas experiências da infância junto ao fogo, Bachelard (1999) percebe que frente à chama há uma interdição do pai que castiga o filho que tenta tocar seu calor. Assim, “[...] o fogo é objeto de uma *interdição geral*; donde a seguinte conclusão: a interdição social é nosso primeiro *conhecimento geral* sobre o fogo. O que se conhece primeiramente é o fogo que não deve ser tocado” (BACHELARD, 1999, p.17, grifo do autor). Aquele que procura o conhecimento pessoal do fogo se relaciona com uma tradição antiga de “desobediência engenhosa” frente à interdição da chama, uma vontade livre de saber. No fogo o filósofo percebe então que há imagens que evocam uma “vontade de intelectualidade” consteladas em torno do complexo de Prometeus: “[...] todas as tendências que nos impelem a saber tanto quanto nossos pais, mais que nosso pai, tanto quando nossos mestres, mais que nossos mestres” (BACHELARD, 1999, p.18).

A personagem é uma figura de grande força de vontade: “Malvina não era pois assim tão desprendida e bem mandada. Era moça de grande ânimo e vontade [...]” (DOURADO, 1981, p.76). Está em constante atividade no decorrer da narrativa, sendo a responsável pela

trama trágica que se desenrola no romance.

Seguindo o exposto, Malvina personifica a vontade de intelectualidade do mitema do fogo. Nesse sentido, o simbolismo do fogo, em torno de Malvina, realça em nível profundo uma característica de sua personalidade na obra: a extroversão. Chevalier e Gheerbrant (2007) consideram que o vermelho solar é uma cor que denota uma força impulsiva, livre e triunfante. Além disso, no extremo oriente, há no vermelho solar os valores de calor, intensidade, ação e paixão. São valores relacionados a uma psicologia extrovertida, de desejo de atuar sobre o mundo. Como um sol ativo, Malvina age, na obra, como uma personagem que coloca em movimento as outras personagens de acordo com sua vontade e imaginação.

Sobre o caráter intelectual de Malvina, vale novamente lembrar a simbologia ambivalente do arco do sol no Tarô, oscilando entre a iluminação e o idealismo. Chevalier e Gheerbrant (2007) percebem que tanto Bachelard quando Durand identificaram, em torno do fogo, duas constelações de imagens. Em um primeiro grupo, as imagens de purificação e iluminação, opostas ao fogo sexual conseguido pela fricção. A esse grupo de imagens é possível relacionar toda a presença solar e benéfica de Malvina que as outras personagens sentem. Em um segundo grupo, há uma conotação negativa, do fogo destruidor, semelhante ao que Paul Diel (1991) trata ao supor o fogo como símbolo do intelecto terreno:

O fogo enfumaçado e devorador, todo o contrário da chama iluminante, simboliza a imaginação exaltada, o inconsciente, a cavidade subterrânea, o fogo infernal, o intelecto em sua forma rebelde: em poucas palavras, todas as formas de regressão psíquica (DIEL, 1991, p.43).

Ainda que já se tenha apontado aqui a conotação sexual em torno do mitema do fogo, na figura de Malvina, o aspecto destrutivo que permeia a personagem ainda não havia sido mencionado. No ato de sexualização do fogo, há uma perda da sua “santidade”, não no sentido totalmente negativo. Malvina se converte de um fogo brilhante e vivificante em um fogo negro e destruidor em um momento central da narrativa: quando conhece seu enteado Gaspar.

Na personagem, verificam-se a luxúria e a cobiça, sentimentos expressos também pelo mitema do fogo. Quando tomou conhecimento das riquezas do pretendente da irmã, seus olhos entregaram toda uma significação diferente do brilho ao qual ela lança ao mundo:

O homem é um potentado, começou a dizer [o pai de Malvina, Dom João Quebedo] quando conseguiu fôlego. Potentado de grande séquito, rico em armas, prata e ouro, seixos brilhantes. [...] Quem mais escutava porém era Malvina, Os olhos lumream, deitavam chispas (DOURADO, 1981, p.79).

Os olhos de Malvina refletem seu fogo interior atizado ao saber que João Diogo é rico. Seu intelecto e vontade de fogo deseja sair da pobreza de sua família decadente e, através de seu brilho solar, ela conquista com sua presença vivificante o potentado. Assim, por detrás de sua apresentação gloriosa e solar para João Diogo, já havia uma intenção que pervertia o simbolismo purificado que ela evocava.

Quando a personagem foi morar na casa de João Digo, Gaspar estava em suas caçadas pelo sertão mineiro. Ela inicialmente estranha, e resolve não dar atenção ao enteado, pois ele possui fama de ser estranho e recluso. Porém, com o tempo, a sua ociosidade combinada com sua imaginação começa a devanear sobre essa figura ausente:

Mas se era assim tão sensitivo como o pai falava, devia ter uma alma feito a dela. Se era dado aos livros, devia saber aqueles versos que falavam de ninfas e pastoras, liras e sanfoninhas, que agora tanto a encantavam nos saraus e academias. Se era de flauta e música, devia ser uma alma irmã, pensou voando para os serros azulados, já uma musicista. [...] Sua alma voava para longes serranias. Os prados limpos e verdejantes, os riachos sonorosos e cristalinos, as fontes puríssimas de dulcíssimas, as frondes sombrias dos arvoredos de que falava as odes e as iras, os sonetos e as fábulas, as éclogas e romances, as cançonetas e cantatas (DOURADO, 1981, p.90).

A fabulação em torno desse ausente, que é o filho do marido, é motivo para Malvina dar vazão à sua exaltada imaginação de fogo. As referências ao Arcadismo podem ser lidas enquanto superfície do discurso, como uma relação com a ambientação histórica do romance. Mas, no nível das profundezas, do discurso simbólico e mítico, expressa os simbolismos gregos da cor vermelha (CIRLOT, 2005) com a qual a figura de Malvina é pintada no decorrer da narrativa: a paixão, o sentimento, o princípio vivificador encontrado nas cores rubras de Marte .

Posteriormente, quando Gaspar começa a conviver com a madrasta, percebe que ela possui uma imaginação de grande sensibilidade: “Tão sensível, de alma tão harmônica e melodiosa, só lhe interessavam aquelas coisas que diziam dos sentimentos e das paixões. Ela queria o espírito, a pura comoção, achava ele. [...] Quando falou só sentimento apaixonado e solene de sua música, ele viu o êxtase em seus olhos luminosos [...]” (DOURADO, 1981, p.163). Gaspar vê na luminosidade irradiante dos olhos de Malvina a sentimentalidade que o fogo evoca.

A vontade de fogo de Malvina deseja mudar esse estranho rapaz, iluminá-lo com seus raios de vida e retirá-lo das trevas:

Não, não fugia das cidades e das delicadezas da arte e do espírito. Fugia era dos pensamentos negros, um atormentado. Saberria como tratá-lo. Ela com seu feitio

alegre, toda luz. Já se via mudando-o. Fazia ele voltar a ser o que era antes (DOURADO, 1981, p.98).

Sua imaginação em torno do enteado tem primeiramente o desejo de reconhecimento intelectual de um rapaz que já havia frequentado as cortes europeias. Na primeira vez que vê Gaspar, Malvina observa escondida o enteado sem prestar exatamente atenção nele, mas sim desejando que ele apreciasse seus gostos:

Será que gostava? Aprovava sua obra? As mudanças tão grandes que fez na vida de João Diogo? Sim, devia aprovar. Se era um homem delicado, que viveu não só no reino mas noutras cortes, onde a vida é sempre melhor. [...] Tão interessada em saber se ele aprovava a sua obra, não pôde reparar como era mesmo o filho de seu marido. Vaidosa e interessada em si mesma, teria enorme tristeza se ele não aprovasse. (DOURADO, 1981, p.98)

O olhar para o enteado gera o momento central, no qual Malvina aos poucos passa de um fogo vivificante para um fogo destruidor:

Os olhos de Gaspar pousaram nos seus [...] Empalideceu depois, feito aos pouquinhos desmaiando, enquanto durava aquele olhar. E se sentia toda tremer e queimar por dentro, nos fogos da agonia. Ferida, varada, perdida, pensou num último esforço de voltar a si. Nunca aquilo me aconteceu, nunca mais me livrarei dele, pensava sempre depois no quarto. [...] Desde o primeiro olhar que a varou de estremecimento e dor, afogando-a na escuridão, que ela, filha da alegria, da vida e da luz, desconhecia [...] desde aquele encontro na sala as mudanças que começaram a se processar em Malvina escapavam totalmente ao seu domínio. [...] Uma nova mulher havia nascido aquela hora. (DOURADO, 1981, p.103)

O contato com Gaspar, figura terrosa e escura, como se verá posteriormente, é o primeiro momento em que Malvina sente o fogo simbólico que carrega ardendo por dentro. Malvina, até então uma filha de sol claro e diurno, passa por um processo interior de sofrimento que ao poucos escurece ao sua luz para se tornar um sol negro e destruidor.

Por essa transformação, o simbolismo da personagem oscila com conotações ambíguas de maneira semelhante à contradição encontrada no elemento fogo na imaginação:

Dentro todos os fenômenos, é realmente o único capaz de receber tão nitidamente as duas valorizações contrárias: o bem e o mal. Ele brilha no Paraíso, abrasa no Inferno. É doçura e tortura. Cozinha e apocalipse. É prazer a criança sentada junto à lareira; castiga, no entanto, toda desobediência quando se quer brincar demasiado de perto com suas chamas. O fogo é bem estar e respeito. É um deus tutelar e terrível, bom e mau (BACHELARD, 1999, p.11-12).

Esse paradoxo de vida e morte que dá tanta riqueza à personagem pode ser pensado pela simbologia ambivalente que Eliade (1993) identifica na imagem do sol no *Rigveda*. Se, por um lado, o sol é resplandecente e visível, por outro lado, é negro e invisível, relacionado às imagens de animais ctônicos como o cavalo e a serpente. No caso de Malvina, o lado

destruidor e negro do fogo é apresentado nas imagens do minotauro e da serpente, que aparecem com sentido próximo à simbologia da angústia diante da mudança representada em por animais tal como identifica Durand (2002), ao analisar, no regime heroico do imaginário, as imagens teriomórficas.

Entre o aspecto visível resplandecente da chama solar de Malvina e o aspecto negro e destruidor do fogo, há primeiro a identificação da personagem com a imagem de seu irmão, Donguinho. Filho de uma relação adúltera de sua mãe, Donguinho nasceu com problemas mentais e vive como um ser animalesco. Às vezes se solta pelos pastos, mas em geral fica preso em casa como uma das grandes vergonhas da família. A fortuna crítica vê, nessa situação, uma relação com o mito grego de Fedra, pois o Minotauro, irmão de Fedra, é fruto também de uma relação adúltera de Pasifae com o Touro Cretense. Dessa união nasceu um ser meio homem meio touro preso pelo Rei Minas no labirinto especialmente construído por Dédalo para aprisionar a besta.

Apesar da vergonha que sente em relação ao seu irmão, Malvina o ama: “No fundo ela amava aquele seu meio-irmão, espinho e dor da sua vida. Debaixo daquela sujeira e fúria, Donguinho era belo e forte: às vezes manso e terno, de olhos puros e azuis, quando sabiam lidar com ele nos seus melhores dias” (DOURADO, 1981, p.86).

Após se apaixonar por Gaspar, Malvina passa por um período de recolhimento interior, de pesadelos constantes em que se debate na negação de que ama o enteado. Em seus pesadelos noturnos, Donguinho/Minotauro é a imagem do aspecto invisível e desconhecido por Malvina que Gaspar despertou ao se conhecerem:

De repente, negra e suja, desgrenhada, aos uivos, saía 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, mas um ser monstruoso e andrógino que corria os pastos desacampados no entardecer. Era Donguinho redivivo vindo amorosamente nela se fundir. Carinhosamente ele a convidava para a escuridão sem fim, para sua eterna noite de demente (DOURADO, 1981, p.117).

Para Diel (1991), o minotauro evoca o simbolismo da luta contra aquilo que se rechaça do inconsciente. Para Cirlot (2005), é a imagem da própria animalidade humana. Donguinho é a imagem catalizadora da explosão da bestialidade destruidora do fogo que nasce em Malvina a partir do momento em que olha pela primeira vez Gaspar. Ela desconhecia esse ângulo de sua figura até esse momento e, nessa luta onírica, Donguinho/Minotauro convida a filha do sol e da luz para viver na escuridão da noite desconhecida e temida.

Malvina, uma figura de fogo, deseja retirar ou destruir a criatura noturna do

Minotauro, ou seja, o desejo que cresce em seu inconsciente pelo enteado. “Carecia dar um paradeiro naquilo, achar uma saída para a sua desesperada solidão” (DOURADO, 1981, p.118). Ela aos poucos o libera do labirinto que tenta construir para represar seu desejo até finalmente formular em nível consciente o que seria necessário para que seu amor fosse possível: “Na escuridão do quarto vazio, semente na escuridão úmida da terra, começou a crescer e a tomar vulto o desejo de que João Diogo podia, devia morrer” (DOURADO, 1981, p.119).

O momento em que a personagem finalmente confessa seu amor para a sua escrava Inácia é aquele em que o Minotauro é “vencido” ao ser levado para a luz:

Inácia, eu amo, disse depois que chorou o que tinha de chorar. [...] A sensação de alívio, de carnegão espremido [sic], era tão grande e boa! [...] Tudo loucura e fantasia, a noite tenebrosa passou. O sol invadia os quartos e corredores, ela era outra vez a filha da luz. Donguinho se afastou ligeiro, e dissolveu para sempre na paz do seu eterno azul (DOURADO, 1981, p.121).

A partir do auxílio de sua escrava é que Malvina encontrará o amante Januário para realizar o ato que desejava: a morte de João Diogo. O Minotauro se afasta porque agora o desejo não é mais inconsciente. Malvina é novamente filha do sol e da luz, de um sol e luz negros, que já não trazem mais vida, mas preparam a morte.

O fogo destruidor presente na figura de Malvina aparece também na imagem da serpente associada a ela. Há uma expressão facial da personagem com a língua e a boca que se assemelha aos trejeitos de uma cobra. Para Gaspar “Era muito gracioso aquele sestro de passar a língua entre os dentes e umedecer os lábios” (DOURADO, 1981, p.162). Será Januário que, antes de matar João Diogo, irá relacionar esse movimento com algo demoníaco na personagem: “Aquele sestro de umedecer os lábios com a pontinha da língua, que tanto o esquentava, adquiria um significado terrível, o coração batendo mais apressado na goela” (DOURADO, 1981, p.61).

Para Durand (2002), a serpente é um dos maiores símbolos da imaginação humana e, por isso mesmo, um dos símbolos mais contraditórios. Bruñel (2005), analisando o imaginário em torno do arquétipo da Grande Serpente, identifica um isomorfismo entre as imagens do fogo, do sol e da serpente. Como aponta Chevalier e Gheerbrant (2007), há uma oscilação dos simbolismos presentes na imagem da serpente no decorrer da história: de um deus antigo e criador até a serpente demoníaca que corrompe Adão no Éden. É sobretudo em torno da conotação cristã que a imagem da serpente está relacionada com a figura de Malvina.

Isidoro, o escravo que acompanha Januário em sua fuga após o assassinato de João

Diogo, associa Malvina a uma cobra caçadora e Januário a sua presa: “O que cativou Nhonhô foi a beleza de fogo, branca. Foi a fumaça, os ares, Boca aberta de cobra branca, passarinho ele foi [...] Agora ele estava preso, físgado.” (DOURADO, 1981, p.209) Por fim, o próprio Januário percebe que fez um pacto fáustico com Malvina serpente/demônio, e que deveria por fim, entregar a ela sua alma: “Parte com o demo, aquele mulher tinha partes com o demônio, via de repente com medo. [...] o demônio vestido de gente, na pele de uma mulher. O demônio então existia, viu” (DOURADO, 1981, p.211).

Toda a imaginação e a força de vontade de Malvina figuradas nas imagens do fogo tornam-se destruidoras a partir do momento em que ela decide fazer daquilo que fantasia uma realidade. Ela finalmente aceita a bestialidade que expressava pela imagem de Donguinho. Sua força de fogo se torna negativa quando sua paixão pelo enteado a faz decidir quebrar o tabu do incesto, confundido aquilo que fabula sobre o que poderia acontecer com aquilo que de fato aconteceu: “O repassar das emoções acumuladas em segredo se fundia com a absurda memória do futuro. Passado e futuro era uma só memória, passado do tempo presente. Não sabia mais distinguir o que tinha vivido daquilo que sonhou” (DOURADO, 1981, p.113)

Malvina inicia uma tentativa silenciosa de seduzir o enteado. Nesses seus jogos, Gaspar continua em seu distanciamento e frieza: “Ele não percebia, cego e surdo. Quem sabe ele não finge e compactua, lhe dizia o seu demônio, açulando-a a quebrar aquele gelo, a comover aquela alma fria empedernida, aquele passivo e duro coração” (DOURADO, 1981, p.113). A vontade de uma serpente demoníaca, e não de uma deusa solar, é a que se conota aqui. Seu jogo de sedução para com Gaspar, antes da decisão final de matar o marido, pode ser lido como um ritual de fertilização. Malvina deseja plantar em Gaspar, figura da terra, o amor:

Toda ela se abria, se deixava encharcar daquela voz, daqueles gestos, daqueles olhos pretos. Uma terra seca e ávida, se bem que sombria. Mesmo não vendo, sentindo os olhos de Gaspar pousarem sobre ela. Malvina lhes emprestava uma morna e suave carícia. Se sonhava amada, deixava se amar em segredo. Imaginava os olhos não apenas tristonhos e sonhadores: quentes e ardorosos (DOURADO, 1981, p.116).

É Malvina que, através de sua imaginação, planta o amor na imagem que tem de Gaspar. A partir dos estudos de James Frazer sobre os rituais de fertilização do fogo de sociedades arcaicas, Bachelard (1999) pensa o imaginário em torno das práticas de fecundar as terras para o plantio com a cinza dos fogos produzidos em rituais festivos. Para além de uma relação racionalizável (inserir adubo), há no gesto de enterrar as cinzas na área de plantio um desejo de infundir a fecundante felicidade de fricção para gerar fogo na terra a ser

semeada:

[...] o homem primitivo tem a convicção de que o fogo da festa, de que o fogo originário possui todo tipo de virtudes e proporciona força e saúde, [...] o bem estar, a força íntima e quase invencível do homem que vive esse minuto decisivo em que o fogo vai brilhar e os desejos vão ser satisfeitos (BACHELARD, 1999, p.51).

O desejo de semear na terra que é Gaspar é o desejo de infundir a semente do amor. Visto pela imaginação material, “O amor não é senão um fogo a transmitir” (BACHELARD, 1999, p.38). Plantar é um desdobramento inicial da personagem de trazer luz à vida do enteado. Porém, se outrora seu desejo era livre de conotação sexual, agora, o ritual de fogo que ela realiza em torno do ctônico Gaspar é para inserir nele o fogo da libido.

Após falhar em suas tentativas, Malvina seduz Januário com seus encantos de fogo. Engana-o e o faz assassinar João Diogo. É nesse momento que o vermelho, a cor que emprestava a figura de Malvina tonalidades vivas e alegres, se torna negro: “Olhou a mão, a mão manchada de sangue. A mão escura de Januário. Não a mão dela, limpinha agora.” (DOURADO, 1981, p.181).

Nesse último trecho, pode-se apontar a semelhança da situação com a da personagem Lady Macbeth na peça de Shakespeare. Essa situação na narrativa é mais complexa do que uma simples reminiscência alegórica. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2007), o vermelho pode oscilar entre a cor da alma, da libido e do coração como cor de fogo, mas quando relacionada ao sangue tende a denotar um vermelho escuro. Dessa maneira, o assassinato de João Diogo marca simbolicamente a transformação final de Malvina de uma presença solar clara para uma presença solar negra.

Sua presença, no funeral de João Diogo, é sentida nessa ambivalência entre o sol claro e o sol negro quando ela entra no aposento:

A sua brancura e beleza não careciam de nenhuma joia – embora ela não fosse branca e sim ruiva. E aquela harmonia de formas redondas e queimadas resplandecia por debaixo dos véus de rendas pretas. Os olhos grandes e rasgados, vermelhos de lágrimas ou de sono, tinham um brilho tão forte que nenhuma sombra ou negrume conseguia apagar. E os cabelos ruivos, cobre polido, ouro preto do melhor quilate, esplendiam a sua própria luz, brilhavam, Mesmo no escuro, os cabelos e os olhos brilhariam, iluminavam (DOURADO, 1981, p.148).

No ambiente da escuridão do velório, a personagem ainda é uma presença solar brilhante. Mas ela vem trajada de roupas negras, o que gera uma imagem tipicamente barroca de claro e escuro, do visível e do não visível, que o simbolismo puro do sol diurno não aceita. Aqui a luz não venceu a noite nem convive pacificamente com ela, há uma tensão de uma

imagem escura que, ao mesmo tempo, brilha. Malvina é um sol negro.

O ritual de fertilização que simbolicamente Malvina realiza em Gaspar falha. Após o funeral do marido, Malvina declara seu amor para o enteado e descobre que não é correspondida:

Malvina dá um grito, foi se curvando até cair de joelhos no chão. Abraçou-o pelas pernas. Ele imóvel e duro, não a levantaria. Não, disse ela chorando. Não depois de tudo que aconteceu. Tudo por você. Não adiante mais fingir, você agora sabe de minha paixão. [...] Não, disse ele, e ela foi se erguendo sem soltá-lo. [...] E beijou-o na boca. Ele não se mexeu, não se mexeria. De pedra, de gelo, Os lábios deles eram frios e molhados. Esfogueada, em desespero, ela beijava-o, mordida-o (DOURADO, 1981, p.172).

Seu sacrifício para apressar a fertilização de Gaspar, a morte de João Diogo, é em vão, pois ele continua com o frio da terra. Sua patética tentativa de lhe infundir fogo através de beijos é inútil, e em sua raiva ígnea Malvina grita: “Frio e frouxo!” (DOURADO, 1981, p.172).

Na imaginação material, “[...] se não consegues acender o fogo, o fracasso causticante irá roer teu coração [...]” (BACHELARD, 1991, p.38). Seu intelecto, sua força de vontade, esvanecem frente à sua falha de infundir amor em Gaspar:

As coisas frias e sem brilho, o brilho de antigamente. [...] A primavera se foi, a vida acabou. [...] Morreria devagarinho, aos poucos adormecendo, os olhos já pesavam, as coisas sumiam. As cores sumiam não em anos, súbito num minuto. Feito a gente pudesse ver as flores se encolhendo, um botão de rosa se abrindo de repente, não no tempo mesmo que levaram para abrir, para encolar. (DOURADO, 1981, p.183)

Nas imagens do fim da estação primaveril e no botão de rosa que falha ao florescer está o resumo simbólico de que o ritual de fogo para fertilizar Gaspar foi fracassado devido à sua pressa. O tempo da primavera, do desabrochar, passou e Malvina, por ter se precipitado a ordem das coisas, vê o seu amor murchando por ter se apressado com seu idealismo e com o desejo de trazer para o presente o que imaginava para o futuro.

Malvina será, até o fim do romance, uma figura essencialmente de fogo. Saindo desse momento de letargia e introversão, a personagem retorna à sua força solar inicial, como de repente Inácia a percebe quando é chamada:

[...] os olhos de Malvina eram duros e gelados. Se tinham brilho, era o brilho sem fundo, o brilho seco e metálico das superfícies polidas que refletem e amedrontam; o brilho que afasta, intimida, repele, afugenta. [...] Uma rainha, pensou Inácia na sua mitologia primitiva, fabulosa e maléfica. [...] Diante de uma rainha, diante dos deuses, a única coisa que se pode é obedecer e sacrificar (DOURADO, 1981, p.189)

Malvina encarna explicitamente o sol negro e destruidor, das chamas que prostram os mortais, e exige o sangue em sua homenagem. Assume, no final, o simbolismo total do sol

negro: “O sol negro é o sol em sua trajetória natural [sic], quando deixa este mundo para iluminar outro [...] É a antítese do sol do meio dia, símbolo da vida triunfante, como símbolo maléfico e devorador da morte” (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2007, p.840).

Malvina escreve ao Capitão-General uma carta em que acusa Gaspar de cúmplice no assassinato de João Diogo, para, a seguir, se matar, deixando toda a culpa com aquele que a recusou. Tal situação é apontada pela fortuna crítica como mais um elemento de parentesco da narrativa com o mito de Hipólito e Fedra. Ao se ver recusada por Hipólito, Fedra escreve uma carta a Teseu, seu marido e pai de Hipólito, acusando o enteado de assediá-la, e então se mata. No mito, o ato final do suicídio deriva da loucura, ocasionada pela maldição que Afrodite nela lançou. Porém, o suicídio de Malvina possui raízes internas na obra, relacionadas ao mitema do fogo presente em sua figura.

Malvina, como um sol negro, um fogo destruidor, assassinou seu marido e condenou à morte seu amante. Por fim, para fazer valer sua vontade e seus atos, percebe que o mundo todo deve ser destruído: “Ele [Gaspar] era o anúncio de um mundo se acabando. Com eles o mundo acabaria, como o ouro vai secar. A danação para sempre, nunca mais” (DOURADO, 1981, p.187). Com seu suicídio, ela demarca sua vontade final de destruir a todos, o que no universo ficcional do romance são ela e Gaspar, pois Januário é um morto-vivo, já condenado pela Coroa ao enforcamento e executado em efígie. Há no seu ato final uma referência ao período histórico de Minas Gerais, que entra em decadência com o fim do ciclo de ouro, e uma referência mais profunda, simbólica, relacionada à destruição total de tudo que existe nesse espaço ficcional através do fogo mortal de Malvina.

A imagem de seu suicídio pode ser interpretada pelo complexo de Empédocles. Tal complexo, segundo Bachelard (1999), está relacionado à imaginação material do fogo, constela imagens suicidas em que, pelo “[...] sacrifício, consagra sua força e não confessa sua fraqueza; é o 'homem realizado, herói mítico da antiguidade, sábio e seguro de si, para quem a morte voluntária é um ato de fé que demonstra a força de sua sabedoria.” (BACHELARD, 1999, p.29).

Malvina se entrega ao fogo da morte (detalhe interessante é que a narrativa deixa um vazio em relação a como a personagem se matou, recurso comum na tragédia grega) para testar e comprovar sua vontade destruidora. Seu sacrifício final atinge proporções cósmicas ao atingir todos os outros protagonistas da trama e simbolizar o fim de uma era, pois o suicídio de fogo “É realmente uma morte cósmica, em que todo o universo se aniquila com o

pensador” (BACHELARD, 1999, p.29).

Ao se matar, Malvina faz valer sua vontade de destruir Gaspar, reafirmando sua força de fogo que falhou ao tentar conquistá-lo. Não é uma entrega a um fogo sacrificial purificador, mas a um fogo sacrificial luciferiano (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2007), que queima e não regenera. É um sacrifício cósmico e destruidor com “[...] uma intenção profunda não de se afastar da condição temporal por uma reparação ritual, mas de se integrar no tempo, mesmo que destruidor [...] e de participar no ciclo total das criações e destruições cósmicas.” (DURAND, 2002, p.309).

O suicídio da personagem não purifica seus erros. É justamente o contrário, reafirma-os com toda a sua vontade de fogo, condenando os outros a seguirem sua sina. Malvina, má sina, como lembra Autran Dourado (1976) sobre a concepção do nome da personagem, que se mata como uma rainha do Antigo Regime que parece evocar a célebre frase de Luís XV: “Depois de mim, o dilúvio”.

3.1.2 *Fiandeira: a lição de Aracne*

Há, na figura de Malvina, uma segunda constelação de imagens que denotam a sua capacidade de manipular a vida das outras personagens. Além de um fogo vivificante e destruidor, ela é também quem trama o destino dos outros, evocando o tema mítico das Moiras. Pelo mitema da fiandeira, é possível compreender o poder que a personagem possui de criar e interromper vidas no decorrer da narrativa.

No fio cronológico da história do romance, é pela capacidade de manipular que Malvina inicia a tragédia narrada. Quando descobre que o pretendente da irmã é um rico potentado, após sua cobiça de fogo ser ativada, são seus trabalhos de fiandeira que lhe permitem garantir que João Diogo irá se casar com ela:

Além de se saber muito mais nova e bonita do que Mariana, confiava nos seus encantos e chamarizes, no poder infalível de suas maquinações. É verdade que os seus santos padroeiros eram muito fortes, ajudavam muito, mas ela confiava na sua própria fortidão e sina. [...] Assim, apesar dos seus vinte anos, Malvina era paciente tecedeira [...] (DOURADO, 1981, p.76).

Pensando em como conquistar o rico pretende da irmã, Malvina leva em consideração primeiro a sua beleza de feiticeira ígnea para, a seguir, fazer alusão à sua capacidade de planejar o futuro, suas “maquinações”. A personagem se vê como construtora de seu próprio destino. Assim, mesmo jovem, sua figura alude a uma anciã que tece com paciência e

cuidado.

É à figura mítica da fiandeira que se confia “[...] o poder de começar e interromper” (BRUÑEL, 2005, p.371). Fiar e tecer para a imaginação são gestos semelhantes, e a atividade do tear é uma metáfora do “[...] trabalho de criação [...] Quando o tecido está pronto, o tecelão corta os fios que prende ao tear [...]” (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2007, p.872). Deusas de diferentes culturas possuem em suas mãos fusos e rocas, simbolizando “[...] não somente os nascimentos, como também o desenrolar dos dias e o encadeamento dos atos” (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2007, p.872). Assim, a figura de Malvina, “paciente tecedeira”, inicia os trágicos eventos do romance e será por seus planejamentos que as principais situações ocorrem até o desfecho, momento em que, como fiandeira, corta os fios e finaliza o tecido/a história.

A arte de narrar e o gesto de fiar estão ligados: “[...] poucas são as obras humanas, artísticas e literárias, que em seus fundamentos escapam ao movimento imitado da pequena máquina de fiar” (BRUÑEL, 2005, p.375). Em uma narrativa em que a “falsa terceira pessoa” predomina, é como se Malvina, pelo mitema da fiandeira, fosse a artista que planejou o desenrolar dos eventos.

Januário, após um ano fugindo da Cora Portuguesa, percebe estar preso a Vila Rica e a Malvina:

Como um destino de que ele não podia se afastar, de uma sina de que ele não podia fugir. Como uma traça que um deus desocupado e terrível lhe tivesse marcado, desde muito antes dele existir, antes mesmo do tempo, desde toda a eternidade, [...] e por detrás de um sorriso de pedra, estático e terrível, sem nenhuma significação aparente [...] dissesse eis tudo o que tracei para este ser nojento mas a que no entanto amaria se ele prostrasse a meus pés (sacrifício de que nada me adiantaria nem a ele) com seus incensos e oferendas de sangue (DOURADO, 1981, p.44).

Januário sente que seu destino já está determinado. A metáfora da “traça”, reiterada muitas vezes na narrativa, faz alusão ao traço que demarca no pano o desenho para o bordado. A personagem sente seu destino traçado por um “deus terrível e desocupado”, indiferente e que exige sacrifícios de sangue. Esse destino, essa má sina para ele traçada, se relaciona àquilo que Malvina lhe planejou.

Ao fim da narrativa, Januário percebe que a deusa de “sorriso de pedra, estático e terrível”, Malvina, assemelha-se às Parcas, exigindo seu sacrifício final: “Era a parca, vinha cobrar o que era dela, o corpo. [...] Ele se entregaria, daria o corpo. Cansado, já morto, pela metade” (DOURADO, 1981, p.215).

Parcas é o nome romano para as figuras míticas da Grécia antiga conhecidas como

Moiras, as fiandeiras divinas que aliam o sagrado e o humano através de um gesto artesanal como imagem do tempo: “As Deusas-Fiandeiras começam e interrompem; o fio, também, que as fabricarão e romperão como bem lhes aprouver, investe-se do mesmo temível poder” (BRUÑEL, 2005, p.375). Fiadoras do destino dos homens, as Moiras são figuras míticas que alimentam a imaginação humana na “[...] compreensão do desenrolar de toda existência, enquadrada pelo nascimento e pela morte” (BRUÑEL, 2005, p.370).

Malvina é para Januário uma deusa fiandeira que finalizou seu fio, desejando então seu corpo. “A máquina do mundo girando, ninguém podia mais parar. Você está perdido, na ribanceira. Ninguém, metido num inferno, entre polias e rodas dentadas” (DOURADO, 1981, p.51). Malvina foi quem acionou a “máquina do mundo”, com suas “maquinações” colocadas em prática na metáfora do ato de tear. Ela decide a vida de Januário como as Moiras fazem com os homens: “Elas intervêm, quando e como bem entendem, na vida de cada um” (BRUÑEL, 2005, p. 375).

Para Durand (2002), a figura mítica das fiandeiras está ligada à feminização das rocas e aos movimentos rítmicos do sexo. A imagem do fio é ligadora da condição humana com a consciência do tempo e da morte. Nas fiandeiras, há dois gestos: o de ligar e o de cortar. Se o primeiro tem conotações positivas, o segundo possui conotações negativas, ligadas aos pesadelos do regime diurno frente às imagens nictomórficas. Assim, o fio ligador passa a enfeitiçador: “Esse simbolismo é puramente negativo: o fio é a potência mágica e nefasta da aranha, do povo e, também, da mulher fatal e feiticeira.” (DURAND, 2002, p.108).

Na figura de Malvina, a principal imagem relacionada a esse simbolismo negativo de fiar e do fio se relaciona à imagem da aranha. Já casada com João Diogo, Malvina deseja comprar um novo sobrado:

E assim, com muita polícia e finura, tudo ela fazia para conquistar o marido e conseguir o que queria. Se esmerava nas carícias e no ronronar de gata, ficava agora peladinha diante dele. Se ele não gostasse tanto e aquilo não lhe fizesse tanto bem, era até capaz de estranhar; não mais estranhava. Para conseguir o que ela mais queria, um rico sobrado na Rua Direita, perto da praça, do palácio, da Igreja do Carmo. [...] E conseguiu. João Diogo não lhe negava mais nada (DOURADO, 1981, p.86).

Malvina, paciente tecedeira, manipula as outras personagens para chegar aos seus desejos. Enreda-os em suas teias para fazer deles o que deseja. Esse trabalho subliminar de fiar para controlar os homens está relacionado nessa passagem principalmente ao sexo. Os gestos em torno do ato de fiar “[...] são também provas de força, impostas como parte da formação de uma mulher, correspondendo a um período de autoformação afetiva e sexual”

(BRUÑEL, 2005, p.375).

Ao conhecer Gaspar, seus planejamentos de aranha tecedeira aos poucos começam a tomar um aspecto maléfico: “Só quando a fantasia, tecida pelas aranhas na escuridão se aproximava das goelas vermelhas e negras das aberrações, é que a própria angústia do sonho a despertava” (DOURADO, 1981, p. 117). Essas fantasias produzidas para “aranhas na escuridão” aos poucos vão tomando forma até chegarem ao planejamento da morte do marido para ficar com o enteado.

A aranha possui três simbolismos para a imaginação que podem se confundir: “É a capacidade criadora da aranha ao tecer sua teia; a sua agressividade; e sua própria teia, como uma rede espiral dotada de centro” (CIRLOT, 2005, p.77). Frutos do pesadelo noturno, o plano e execução dessa “fantasia tecida pelas das aranhas da escuridão” carrega o simbolismo nefasto da aranha e se relaciona com os três simbolismos mencionados.

Primeiro, há o aspecto criador em torno da figura de Malvina. Após confessar para sua mucama o amor ao enteado, a personagem começa a imaginar, junto à nova auxiliar em seus teares, um amante ideal para cumprir seus planos de matar o marido:

Um homem forte e coraçudo, de alma à flor da pele. Um homem sem arrepios e pureza, um homem só de mulher. Um homem capaz de arrastá-la e vencê-la. Um homem que despertasse a ambição e o ciúme no coração frio e adormecido de Gaspar. Um homem que fizesse tudo por ela [...] (DOURADO, 1981, p.124).

Ocorre então o encontro com Januário, que personifica a imagem que Malvina e sua mucama havia traçado em conjunto: “[...] a imagem que ela e Inácia esculpiram e encarnaram. Aquele mestiço tocou-a de chofre. Na sua memória do futuro via-o fígado por ela. E o homem se parecia cada vez mais com a figuração que as duas fizeram. Era de um macho assim que ela carecia” (DOURADO, 1981, p.126). O poder demiurgo da aranha como símbolo, identificado por Chevalier e Gheebant (2007), relaciona-se com a figura de Malvina no momento em que ela aparece como criadora de um das personagens do romance.

Já a agressividade da aranha aparece, principalmente, na vontade da personagem de assassinar o marido. Assim que vê seu poder demiurgo se realizar ao encontrar Januário, Malvina pensa no plano que lentamente está colocando em prática: “É ele mesmo, disse Malvina já pensando noutra traça bem diversa da que combinou com a mucama” (DOURADO, 1981, p.126). Segundo Chevalier e Gheebant (2007), a aranha é antes de tudo símbolo da maldade. As teias que Malvina tece desde o início, quando soube da riqueza do pretendente de sua irmã, caminham assim aos poucos para o trágico ao tentar driblar o tabu do

incesto e realizar o amor proibido que a personagem fantasia com o enteado.

O poder criativo da personagem dentro do romance, que como fiandeira planeja as principais situações e decide o destino das personagens, incluso o dela, está identificado no último dos três simbolismos apontados por Cirlot (2005) sobre a rede como uma espiral que leva a aranha no centro. Januário, pensando que algo o prende à cidade de Vila Rica e que o impede de continuar a fugir, se dá conta do centro que o atrai: “Preso àquela cidade, àquela rua, àquela casa, àquela mulher de fogo que o seu coração guardava sufocando-o” (DOURADO, 1981, p.44)

Há, em primeiro lugar, um simbolismo nesse trecho que se aproxima ao que Chevalier e Gheerbrant (2007) identificam na relação entre a criação da aranha e sua criatura: ambos estão ligados por um fio. Mas Januário também percebe, nessa mesma passagem, que por detrás de sua má sina há um centro, Malvina.

Como trata Cirlot (2005), a imagem da aranha, em sua teia, pode simbolizar o centro do mundo, como Maya na mitologia hindu, a tecedora do véu ilusório que recobre o real. Malvina, uma aranha que tece na escuridão, pode ser vista como o próprio centro do cosmos ficcional do romance, pois é de sua responsabilidade o planejamento do principal acontecimento da narrativa: a morte de João Diogo, que acarreta resultados trágicos para os três protagonistas, incluso a ela.

Essa posição central que Malvina possui, na narrativa, traz à sua figura a imagem de uma titereira. Januário, pensando nas transformações que a personagem realizou em João Diogo, vê que ela lhe deixou um “casquilho” cheio de maquiagens e roupas que não condizem com sua vida pregressa: “Um outro homem, um outro João Diogo Galvão. Em que Malvina o transformou! Tudo por amor, Malvina, para cativá-la. Assim ela queria” (DOURADO, 1981, p.58). João Diogo é um títere da personagem, usando roupas e agindo conforme ela deseja.

Januário também sente que, no assassinato de João Diogo, eram os fios cuidadosamente manuseados por Malvina que guiaram suas ações: “[...] Malvina repetiu mais uma vez a traça que há muito vinham maquinando. Vinham é modo de dizer, na verdade tudo aquilo era ideia de Malvina, ela é que maquinou” (DOURADO, 1981, p.58). Malvina, lembrando o momento do assassinato do marido, percebe que na verdade eram suas mãos que agiam pelas mãos de Januário: “Januário foi a mão que lhe serviu [...]” (DOURADO, 1981, p.187). É uma situação que ecoa miticamente a relação entre Ariadne e Teseu:

[...] o valente combatente não poderia ser considerado um assassino; não teria matado por efeito de uma decisão voluntária. Ele não passa de um executante. Na

ponta do fio de Ariadne, Teseu é um brinquedo que ela refabrica e de cujos gestos ela tem comando. [...] Ariadne puxa os fios do destino de Teseu no momento do combate com o Minotauro, como ela puxava os fios das bonecas para fazer com que elas dançassem. (BRUNEL, 2005, p.379)

Por fim, essa relação titereira e títere entre Malvina e Januário se consome na morte em efígie na praça pública. O boneco de Januário enforcado pode ser pensado como uma metáfora dos fios manipulados por Malvina que o levou a executar o ato que planejava para depois deixá-lo com toda a culpa, a exemplo de uma boa titereira que engana a plateia por fazer pensar que seus títeres têm vida própria.

A mucama Inácia, sua auxiliar no tear de suas “maquinações”, também acaba sendo mais uma de suas marionetes: “Quem sabe não é melhor me calar? Sabia-se fingida, desejava era amarrar Inácia ainda mais” (DOURADO, 1981, p.122). Em seus jogos, Malvina transforma sua mucama em mais um de seus títeres dentro da “traça” de matar seu marido.

Até o momento, dentro do mitema da fiandeira, foram ressaltadas imagens de Malvina como uma boa manipuladora. Porém, na pressa de tecer a teia que matará o marido e aprisionará o enteado no seu amor, Malvina acaba demonstrando que não é uma tecelã competente.

Antes do assassinato de João Diogo ocorrer, Malvina percebe as falhas de suas “traças” e “maquinações”: “Se lembrou dos costumeiros arques e desmaios do marido, da pistola junto da cama, do punhal escondido nas dobras do vestido, a outra pistola que trazia na casaquilha. [...] Só sabia até certo ponto o que ia acontecer” (DOURADO, 1981, p.128).

Todo o empenho em fiar e tear se mostra inútil quando Gaspar recusa seu amor. Mesmo liberados daquilo que ela via como um empecilho, João Diogo, o enteado nega a possibilidade de ambos viverem uma relação amorosa.

Esse fracasso da aranha tecedeira evoca uma lição da mitologia grega encontrada nas narrativas sobre a figura de Aracne, da mortal que quis comparar seu trabalho no tear ao trabalho dos deuses, e que como castigo foi transformada em aranha: “A aranha [...] simboliza, nessa lenda, a derrota de um mortal que pretende rivalizar com Deus: é a ambição demiúrgica punida” (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2007, p.71).

Ao fim do romance, Malvina é castigada pelas pancadas dos sinos que tocam a agonia de alguém que está morrendo. Compartilha sua solidão no solar abandonado por Gaspar com uma de seus títeres, a mucama Inácia, que falhou em ser uma boa auxiliar da fiandeira:

As duas agora juntas para sempre, nada podia fazer contra Inácia. Nem Inácia contra ela. Juntas, miseravelmente juntas. [...] Se pudesse, mandaria bater. Até tirar sangue, depois salmoura nas chagas. Pelos conselhos que lhe deu. Não, ela que pediu. Só

ouvia da boca de Inácia o que pediu, o que falava o seu próprio coração (DOURADO, 1981, 176).

Malvina tenta culpar sua desgraça pela inépcia da mucama como auxiliar, porém no fim percebe que esta é somente mais um de seus bonecos que repetiam o que ela desejava. Sua falha, sua incompetência como titereira, está em não conseguir colocar Gaspar em sua teia, em atrelar os membros da personagem em seus fios para atuar em seu teatro de marionetes. Ela tenta de todas as formas manipular o enteado: “As cartas mais desvairadas. Que traças mais desatinadas ela maquinou.” (DOURADO, 1981, p.181) Almeja inclusive um encontro final entre seu títere, Januário, e Gaspar, para que ambos resolvam a situação por ela, que já não sabe mais o final da opereta que armou: “Quando imaginou poder reunir dois. Os dois viriam, se encontravam. Se encontrando, resolviam por ela.” (DOURADO, 1981, p.181)

Sem planejamento e deixando ao acaso que sua tristeza se resolva, Malvina sofre punição semelhante à de Aracne, no mito grego, tecendo fracas teias perto do que até então poderia fazer. Seria essa uma punição por tentar tomar as rédeas do destino, assumindo uma tarefa que só cabe aos deuses? Ou melhor: seria uma punição por almejar ser a autora do enredo que o leitor lê, saindo de seu papel de personagem para o papel de artista criadora?

A fiandeira compreende sua lição: ela é títere de algum titereiro maior, de algum deus que puxa fios amarrados em seu corpo da mesma maneira que ela puxou os fios das outras personagens: “[...] ela também servia de mão para alguém. Inúteis suas traças, inúteis as horas perdidas. Inútil toda a alegria, todo sofrimento, todo amor. [...] Inúteis as cartas e semáforas, os pensamentos mágicos e premeditações. Inútil ela viver.” (DOURADO, 1981, p.187)

Essa constatação do aspecto mortal de sua capacidade de criar e manipular é um retorno de suas faculdades de fiandeira:

Por que de repente, lúcida e fria, viu resumindo e articulando tudo aquilo que viveu, tudo aquilo que passou e sofreu. [...] E entendia o entrançado da vida. A sua própria razão de existir. Tudo fazia sentido, ela agora sabia o que fazer. [...] Toda uma cadeia sem fim, que começava em lugar nenhum e não para nunca mais, roda. (DOURADO, 1981, p.181)

Após esse balanço, essa compressão mítica de um tempo que se repete ciclicamente, condensado na imagem da roda, cabe à sua figura um último ato, que condena enfim o destino da personagem Gaspar: a carta ao Capitão-General assumindo a culpa do assassinato do marido e confessando que o enteado foi cúmplice. É a última ação de uma titereira fracassada para destruir um títere que não obedece o movimento dos fios. É, por fim, uma aranha devoradora que destrói os que se entrelaçaram em sua teia: João Diogo, Januário e, por fim,

Gaspar.

3.2 Gaspar: alma perturbada pelos mortos, grandeza de puro coração

As imagens em torno da figura de Gaspar se constelam em torno de dois temas: “[...] alma perturbada pelos mortos, [...] grandeza de puro coração [...]” (DOURADO, 1981, p.91), para utilizar as palavras das fabulações de Malvina sobre o enteado. A relação com os mortos reúne imagens que se constelam dentro do mitema da terra com valores de introspecção e da cor negra. Já em relação à pureza de coração, há uma série de imagens que conotam a feminilidade e a fragilidade possíveis de serem identificados no mitema do andrógino.

Ambos os temas míticos se interpenetram, com a imaginação material da terra sustentando muitos dos simbolismos identificados nas imagens andróginas. É mantida aqui a distinção no intuito de expor os dois principais eixos de imagens que configuram simbolicamente a personagem.

3.2.1 Terra: a intimidade em conflito

Gaspar é, antes de tudo, um personagem solitário. João Diogo, pensando nas atitudes do filho, lembra-se dele: “[...] na cidade, solitário e trancado em sua livraria” (DOURADO, 1981, p.66). Pensando na reclusão e leituras da personagem, o pai considera a hipótese de ele ser um inconfidente, mas descarta tal insinuação: “Desrespeitador não; estúrdio, esquisitão, só isso” (DOURADO, 1981, p.93).

Gaspar, estúrdio e esquisito, é uma figura ligada aos valores psicológicos da introversão. Na tipologia das personalidades proposta por Jung (1964), indivíduos introvertidos valorizam a solidão, a reflexão e tendem a ser retraídos, o que se encaixa perfeitamente na caracterização de Gaspar.

Após o casamento de João Diogo com Malvina, Gaspar começa uma “fuga” pelo interior das Minas Gerais que gera a ira do pai:

E João Diogo se enfurecia por não saber onde andava metido aquele seu esquisitão e lunático filho. [...] E Gaspar sempre de humor vário, sotrancão e sorumbático, ia comento léguas e mais léguas de chão. [...] Sempre nas lavras, roças, matas e sesmarias do pai. [...] Sempre fugindo, fugindo não apenas do pai e da madrasta, mas de alguma coisa além, ele não sabia o que era. Tão ansioso e agoniado vivia. (DOURADO, 1981, p. 92)

Essa fuga ao interior pode ser lida como uma forma de reclusão, de distanciamento. Mas esse distanciamento, essa fuga por “léguas e mais léguas de chão” nas “lavras, roças, matas” ligam a figura de Gaspar com o elemento terra, a base material sensível para todas as imagens a ele relacionadas.

É Bachelard (2008) que identifica, no devaneio poético das imagens terrestres, valores ambíguos de extroversão, “[...] de devaneios ativos que nos convidam a agir sobre a matéria.” (BACHELARD, 2008, p.7), e de introversão, uma “[...] *involução* que nos traz de volta aos primeiros refúgios, que valoriza todas as imagens da intimidade” (BACHELARD, 2008, p.7, grifos do autor). Para a análise das imagens que se agrupam em torno da personagem, importam especialmente os valores de introversão vinculados à imaginação material da terra.

Malvina deseja, com seu amor ígneo, penetrar o mistério interior da figura terrosa de Gaspar: “Debaixo de suas palavras podia haver um recado misterioso, ainda por decifrar. Sim, talvez. Era um homem tão fechado e sofrido, conhecera tanto a dor. Um homem treinado nas artes de sofrer e esconder” (DOURADO, 1981, p.112). A postura extrovertida da personagem frente ao enteado é como aquela da imaginação dinâmica (BACHELARD, 2003) que deseja trabalhar a dureza da matéria, ligada aos valores de extroversão da imaginação da terra.

Essa postura de Malvina frente a Gaspar pode ser lida como uma posição do “contra”, como propõe Bachelard (2003), ao analisar a extroversão frente à terra, que vai de encontro ao imóvel, ao frio, ao protegido e ao que resiste no elemento terra: “Quem sabe ele não finge e compactua, lhe dizia seu demônio, açulando-a a quebrar aquele gelo, a comover aquela alma fria e empedernida, aquela passivo e duro coração” (DOURADO, 1981, p.113). Frente à frieza, indiferença, passividade e dureza que o enteado demonstra aos seus jogos de sedução, o desejo é de ir contra, “quebrar aquele gelo” existente na figura do enteado.

O simbolismo terroso que Gaspar carrega está ligado principalmente aos valores de introversão. Malvina sente, nas declamações de poesia árcade que o enteado realiza para ela, no convívio cotidiano, uma profundidade sombria que o devaneio material da terra pode evocar quando vincula imagens de intimidade: “Toda ela se abria, se deixava encharcar daquela voz, daqueles gestos, daquela presença, daqueles olhos pretos. Uma terra seca e ávida, se bem que sombria” (DOURADO, 1981, p.116).

Nesta última passagem, a alusão aos olhos escuros de Gaspar é seguida da imagem de uma terra sombria. Imagens de cor preta são constantes na composição de sua figura. A primeira vez que Malvina o vê, o negro do cabelo desperta sua atenção:

[...] uma barba fechada e preta, lustrosa. Lustrosos os cabelos apenas apanhados atrás por uma fita de gorgorão preto. Não podia ver bem os olhos. Com certeza do pretume brilhoso de certas ágatas. [...] Tão pretos e brilhosos que nem os cabelos, Duas jabuticabas. Não, dois ônix negros, ela preciosa corrigia. Já enriquecia e fantasiava. (DOURADO, 1981, p.100)

A cor negra é uma imagem da terra que evoca o devaneio das profundidades, do íntimo: “O negro alimenta toda a cor profunda, é a morada íntima das cores” (BACHELARD, 2003, p.22). Sem ver seus olhos, Malvina já fantasia em torno da figura do enteado. A reclusão e solidão da personagem são metaforizadas na imagem da cor de seus cabelos e olhos.

Em muitas culturas, o preto também é a cor do luto. Gaspar é um personagem que vive em lembranças constantes da morte da irmã, Leonor, e da morte da mãe, Ana Jacinta, como se percebe em seus pensamentos no velório do pai:

Aquele culto soturno e espalhafatoso dos mortos. Ele também cuidava os mortos, mas à sua maneira, recolhida e delicada, só dele. Os mortos, as suas duas mortes. [...] Queria guardar a imagem pura e pela da mãe para sempre. Como ficou com a da irmã, parada no tempo. Só dele, para sempre. (DOURADO, 1981, p.134)

É um dado antropológico que a morte é compreendida pelo homem a partir da imaginação: “A morte é, por tanto, à primeira vista, uma espécie de vida, que prolonga, de uma forma ou de outra, a vida individual. [...] é não uma ‘ideia’, mas sim uma ‘imagem’ como diria Bachelard, uma metáfora da vida, um mito, se quisermos” (MORIN, 1970, p.25). Como imagens, Gaspar experimenta as memórias da mãe e da irmã enquanto seres ainda vivos e que influem nas suas decisões do presente. Essa experimentação ocorre através de uma sensibilidade afinada ao simbolismo da imaginação da terra.

No velório de João Diogo, a lembrança de uma antiga reza ensinada pela mãe acalma Gaspar: “Rezava a primeira reza que a mãe lhe ensinou. [...] E aquela reza muda, desentranhada do chão escuro, tanto tempo esquecida, lhe devolve a calma perdida” (DOURADO, 1981, p.141). Dentro do arquétipo da mãe, Durand (2002) percebe constelações de imagens materiais relacionadas tanto à água quanto à terra: “Se estudarmos em toda a sua amplitude o culto da Grande Mãe e a sua referência filosófica à *matéria prima*, apercebemos de que oscila entre um simbolismo aquático e um simbolismo telúrico [...]” (DURAND, 2002, p.229). Há, para o antropólogo, uma universalidade na crença da maternidade da terra, sintetizada na imagem da pátria, em que se ligam as imagens da mãe, da noite e da terra. Assim, a metáfora do “chão escuro” referencia toda experiência terrosa, profunda, vinda da escuridão, que a imagem da mãe traz à personagem.

Para Chevalier e Gheerbrant (2007), o elemento terra permite simbolizar o corpo maternal. Há um devaneio que vincula as sensações de abrigo, calor, ternura e fonte de alimento, com a imagem terrosa da mãe. É assim que, para Gaspar, a lembrança da mãe traz aspectos tranquilizadores frente à tortuosa situação de estar no velório do pai.

Analisando a imagem primordial da mãe, Jung (2000) percebe que tal arquétipo possui aspectos positivos e aspectos negativos para a psique humana. Para a compreensão da relação sentimental da personagem Gaspar com a imagem de sua mãe²¹, é necessário considerar que:

[...] a imagem da mãe que tem sido louvada e cantada em todos os tempos e em todas as línguas. Trata-se daquele amor materno que pertence às recordações mais comoventes e inesquecíveis da idade adulta e representa a raiz secreta de todo vir a ser e de toda transformação, o regresso ao lar, o descanso e o fundamento originário, silencioso, de todo início e fim. (JUNG, 2000, p.101)

Na figura de Gaspar, as imagens em torno da lembrança de Ana Jacinta possuem essa conotação de uma paz originária para o homem adulto. Quando João Diogo fala da presença solar de Malvina para o filho, é na presença tranquila da mãe que a personagem pensa: “A mãe era o contrário daquilo tudo que João Diogo falava, de uma beleza repousada e severa, toda mansidão, a alma grande e nevosa, da brancura e pureza mesmas do céu” (DOURADO, 1981, p.68). No funeral do pai, imagens semelhantes aparecem associadas à mãe: “Uma presença pura e diáfana. Tão pura e piedosamente bela, de uma beleza que acalmava o coração” (DOURADO, 1981, p.134).

Há, nessas associações, primeiro o valor de repouso. Na imaginação da terra, os movimentos de repouso ligam isomorficamente as imagens da casa, do ventre e da caverna, trazendo uma conotação psicanalítica de retorno ao ventre materno (BACHELARD, 2003). Segundo Chevalier e Gheerbrant (2007), o devaneio terroso sobre a mãe pode agregar sensações de abrigo, calor, ternura e fonte de alimento. No romance, a imagem da mãe relaciona-se inicialmente ao ensimesmamento da personagem Gaspar em sua solidão, refletindo de modo introspectivo sobre a “beleza repousada e severa” de Ana Jacinta.

A tranquilidade maternal é ligada à cor branca, à brancura do céu. Para amplificar o valor desse símbolo respeitando a forma como ela aparece na narrativa, é possível depreender que os aspectos tranquilizantes da cor branca podem fazer uma alusão subliminar ao prazer do leite materno. O leite materno é um espaço primitivo de um devaneio feliz em que a sensualidade é permitida (BACHELARD, 1997). A imagem da mãe toca os devaneios

21 Não é pretensão da presente análise psicologizar os motivos dentro da figura de Gaspar. Sua relação com a imagem da mãe é enriquecida a partir da psicologia das profundezas como uma forma de amplificação dos simbolismos possíveis de serem percebidos na personagem.

materiais da água, mas Bachelard (1997) lembra que o simbolismo da água doce, presente no leite materno, está relacionado à água cotidiana e terrestre.

A imagem da presença branca de Ana Jacinta ganha sua sustentação simbólica pela imaginação material da terra. Na associação metafórica entre a lembrança da presença da mãe, o branco e a tranquilidade, há um segundo texto, simbólico, que a relaciona ao sentimento filial de prazer ao leite materno, a primeira água doce que o homem experimenta em terra.

A mãe é para Gaspar o símbolo de uma tranquilidade perdida, de uma experiência com o feminino livre de conotações sexuais que reconfortam intimamente. Na lembrança do carinho da mãe em seu cabelo, Gaspar vê nela uma mulher com quem poderia conviver com gestos de carinho livres de intenções sexuais: “[...] uma sensação azul, boa, mansa. Um prazer fundo, demorado, ele queria esticar para sempre, nunca deveria acabar. Uma pureza, o desejo de ser assim toda a vida” (DOURADO, 1981, p.137). No presente da narrativa, com a personagem já adulta, essa experiência só pode ser vivida na lembrança.

O azul relacionado a Ana Jacinta assemelha-se ao simbolismo cromático fundamental que Cirlot (2005) identifica, nessa cor, a partir da mitologia grega: o sentimento religioso, a devoção e a inocência. É essa devoção religiosa que João Diogo vê no filho à memória da mãe: “Um coração nobre, a devoção que dizia ter pela mãe” (DOURADO, 1981, p.137). Mas, na figura de Gaspar, o azul não se liga somente à lembrança da mãe morta como também à lembrança da irmã morta:

O céu era azul, limpo [...] E ele lhe fechou os olhos, os dois deitados meninos (as nuvens boiando) no capinzal. [...] Ela lhe beijou as pálpebras cerradas e ele sentiu o molhado gostoso dos lábios, entre frio e quente. E riam agora, os dois estavam rindo um para o outro. (DOURADO, 1981, p.137)

Por sua vez, a lembrança da convivência infantil com a irmã também pintada pela cor azul guarda se associa à lembrança do carinho da mãe: o beijo ingênuo, puro, nas pálpebras, dado pela irmã.

Nas imagens da mãe, o azul é o ponto de contato em uma perspectiva sincrônica de uma relação que obedece aos ensinamentos de Jung: “A mãe é a primeira portadora da imagem de *anima*, que o homem vai projetar sobre um ser de sexo contrário, passando logo a irmã e então a mulher amada” (CIRLOT, 2005, p. 291). Nas imagens de Ana Jacinta e Leonor, há uma semelhança de experiências que conotam, na figura de Gaspar, uma convivência feliz com as forças de *anima*, do inconsciente. A mãe e a irmã se mesclam na memória da personagem em um único sentimento, o da paz e o da convivência livre de sexualidade com o mistério feminino.

Lembrando-se da mãe morta, enquanto João Diogo fala de Malvina, Gaspar associa sua devoção à mãe com sua lembrança da irmã:

Gaspar tinha o culto dos mortos, era duro esquecer. Quando a irmã morreu, ele tinha sete anos e ela nove. Foi a mesma coisa quando a irmã Leonor morreu. Para arrancar Gaspar de junto do caixão foi um custo. Para tirar Leonor de sua lembrança foi uma luta, o menino só vivia cuidando daquilo, dela, durinha e fria, as mãos postas no vestido branco, no caixão coberto de flores, um anjo indo para o céu. [...] Enquanto o pai falava, ele desviava os olhos para a janela, o azul limpo do céu. Era como se não ouvisse. (DOURADO, 1981, p.73)

Enquanto João Diogo pinta sua futura esposa com cores vermelhas, seu filho lembra-se da mãe e da irmã mirando o céu azul e mergulhando em seu ensimesmamento. Na irmã morta também há a passividade, “durinha e fria” e o branco em seu vestido fúnebre. As imagens dessas mortas são consteladas na figura de Gaspar dentro do movimento involutivo e de enrolamento em si mesmo dos devaneios da terra em repouso. Enquanto o pai se une à ígnea Malvina, Ana Jacinta e Leonor são os símbolos no qual a personagem se recolhe em sua melancólica solidão de figura terrosa.

Após todas as tentativas falhas de Malvina para conquistar Gaspar, que culminam na morte de João Diogo, a personagem inicia um noivado com Ana. Em um nível superficial, essa noiva é um eco intertextual da relação da figura de Gaspar com a figura de Hipólito na peça de Racine²². No imaginário da obra, entretanto, essa noiva obedece à mesma lógica da relação entre Ana Jacinta e Leonor: “A cara fina e ovalada; os olhos pretos, sonhosos, mansos, só lhe traziam paz. Os mesmo olhos, o mesmo jeito manso da mãe e da irmã. Com ela estaria salvo, a sua alma encontra o sossego, a mansidão outra vez” (DOURADO, 1981, p.201).

Primeiramente, a identificação é nominal: a mãe, Ana Jacinta, a noiva, Ana. Essa relação de Gaspar com a noiva pode ser psicologizada ao pensar que ela traduz a realidade psíquica do homem que projeta na mulher amada os sentimentos antes reservados à mãe e à irmã. Mas, além disso, essa associação simboliza a tentativa da personagem de procurar viver, no presente do universo ficcional, aquele sentimento de calma, de “sossego, a mansidão” que para ele existe somente na lembrança da mãe e da irmã.

As imagens da mãe, da irmã e da noiva são assim metáforas da busca de uma terra perdida. Chevalier e Gheerbrant (2007) notam que peregrinação medieval à Terra Santa tem raiz simbólica no desejo de regeneração na terra natal. Para Gaspar, essa regeneração será negada com o ato final de Malvina, que o condena a morte.

²² A noiva seria uma inovação de Racine para diminuir a conotação homossexual em torno da figura mítica da personagem, um casto devoto de Ártemis que se nega a prestar culto ao amor sexual simbolizado pela deusa Afrodite.

Além das relações já estabelecidas entre a mãe com o mitema da terra dentro da figura de Gaspar, há outro detalhe que acentua essa aproximação: Ana Jacinta e Leonor são personagens mortas. São símbolos que se agregam à sua solidão, como João Diogo percebe ao refletir sobre a vida solitária do filho:

Um coração nobre, a devoção que dizia ter pela mãe. Via porém que não era só esse o motivo de todo o respeito pelo filho. Desde criança Gaspar era sisudo e caladão, de sua pessoa resumava e resplendia uma aura de respeito. Feito alguém não carece de falar alto e grosso para ser ouvido. (DOURADO, 1981, p.69)

Assim, é pela imagem da mãe e da irmã que se compreende o motivo da “alma perturbada pelos mortos”. Há uma identificação entre as lembranças de Ana Jacinta e Leonor com a figura solitária e reclusa da personagem, tal como João Diogo vê seu filho: “Feitio de gente estúrdia e esquisitona. Herdara aquele jeito da mãe” (DOURADO, 1981, p.73).

Para ampliar a ligação entre a terra e a morte, vale lembrar o simbolismo geral que Cirlot (2005) identifica no arcano da morte no jogo de Tarô. Na figura do esqueleto segurando uma foice em um chão com mãos emergindo, o autor identifica uma lição simbólica que pensa a vida intimamente ligada à morte. Dentro do arcano, a terra se relaciona com a morte: "A morte se relaciona com o elemento terra e com a gama de cores que vai do negro ao verde, passando por matizes terrosas" (CIRLOT, 2005, p.312).

A terra, da morte e da cor negra, presente nos cabelos e nos olhos de Gaspar, pode ser relida como símbolos de uma morte interior que sua figura carrega a partir da lembrança da mãe. João Diogo, elucubrando sobre os atributos físicos do filho, vê que Gaspar herda da mãe sua escuridão: “[...] os cabelos desalinhados, a barba cerrada, as pestana compridas, a pele 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” (DOURADO, 1981, p.93). Na cor preta dos cabelos há a herança da passividade terrosa da imagem da mãe e, ao mesmo tempo, uma lembrança da própria mãe morta que Gaspar cultivava dentro de si.

Varada pelos olhos negros de Gaspar, Malvina passa a amar o enteado. Sem compreender aquele sentimento profundo que a domina após ter contado com a figura sombria da personagem, ela percebe simbolicamente as forças da morte agindo:

Sempre alegre e luminosa (filha do sol, da luz), na sua ânsia de entender e explicar, tudo atribuía às forças da noite e da morte. Eram as trevas que se voltavam contra ela, era o mágico e implacável poder da escuridão que procurava derrotá-la. (DOURADO, 1981, p.105)

Em Gaspar, o preto é a cor de sua passividade, de seu estado de morto: "Instalado, portanto, abaixo ao mundo, o preto exprime a passividade absoluta, o estado de morte

concluído e invariante" (CHEVALIER, GHEEBRANT, 2007, p.740). Como já dito na leitura do mitema do fogo presente na personagem Malvina, é o contato com a terra negra que sustenta a figura de Gaspar, a torna um fogo negro e destruidor, carregado de morte.

As cores escuras da morte permitem compreender uma certa pulsação suicida da personagem. Voltando de suas fugas pelo interior, Gaspar vai para a sua cama e fica em um estado de letargia, quase morto:

Quem sabe não estava morrendo e aquela sensação morna de abandono, de que se perdia no vazio, num vertiginoso poço sem fundo, não era já os primeiros degraus da morte [...] 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 do que aquele. (DOURADO, 1981, p.155)

Essa passagem reúne uma série de elementos sobre o mitema da terra na figura de Gaspar. Há na busca da solidão nos espaços distanciados dos homens um desejo introvertido e ensimesmado de conviver consigo mesmo. Na solidão, manifestam-se os valores de luto da cor negra, do culto pessoal e terroso dos mortos que Gaspar realiza. Por fim, a identificação da “sensação morna de abandono”, que em outros momentos está relacionado à mãe e à irmã, com a morte de si.

Morin (1970) lembra que a morte é um vazio, uma experiência inacessível pela percepção humana que só pode ser compreendida pela linguagem simbólica. Gaspar lança, nesse “num vertiginoso poço sem fundo”, um símbolo da morte associado à presença aconchegante da mãe e a irmã (a convivência com *anima*, o mistério, livre da sensualidade). A morte que ele procura em suas fugas é o desejo de retorno a essas sensações, o que, em um psicologismo, poderia ser chamado de “desejo de retorno ao ventre materno”. É a busca de morte na terra pelo sepultamento²³.

Em seu desejo voluntário de morrer, há um eco da crença arcaica identificada pela antropologia da relação entre a maternidade terrestre e a morte: “[...] a terra, onde a morte se irá transmutar em nascimento, evoca a determinação materna” (MORIN, 1970, p.114). Nas constantes fugas para o interior, que degastam seu físico e o aproximam da morte, existe um lento suicídio relacionado ao elemento terra em seus aspectos de introversão, uma busca para retornar a experiência benfazeja com a mãe já morta.

Na relação entre a terra e a cor negra pode igualmente surgir o simbolismo da terra fértil: “[...] o preto é também a **terra fértil**, receptáculo do 'se o grão não morrer' do

23 A partir de Bachelard, Morin (1970) identifica que a morte possui quatro pátrias a partir da imaginação material: Fogo (cremação), Ar (exposição), Água (imersão) e Terra (sepultamento).

Evangelho [...] (CHEVALIER, GHEEBRANT, 2007, p.749, grifo do autor). É assim que Malvina percebe Gaspar, com já citado anteriormente sobre a fertilização que a madrastra tenta realizar no enteado. O ritual falha, mas Gaspar, no velório do pai, não deixa de perceber que em sua terra foi plantada uma semente que pode germinar: “Mas como uma fagulha escondida debaixo das cinzas do braseiro, uma semente na terra úmida longos anos amanhada pela solidão e pela angústia, ainda restava o medo na alma calejada: podia acontecer” (DOURADO, 1981, p.142).

A semente como símbolo que pode significar “[...] a alternância da vida e da morte, da vida do mundo subterrâneo da vida à luz, do não manifestado à manifestação” (CHEVALIER, GHEEBRANT, 2007, p.539). O amor, plantado nas profundezas do terroso Gaspar pela figura ígnea de Malvina, pode germinar, sair do interior e ganhar sua expressão no exterior:

E viu que toda a comunicação [do amor de Malvina] se fazia através de sinais cabalísticos, condutos semafóricos. Os signos só agora se desvelavam na sua consciência – sementes debaixo da terra tinham inchado e crescido, ele é que não percebeu. Sem ele desconfiar, ela o inseminou, fora possuído por ela. (DOURADO, 1981, p.165)

É pelo desejo de apressar a germinação desse amor que Malvina falha, mas também pela resistência que a personagem tem ao amor sexualizado. A semente pode ter “inchado e crescido”, mas não germina pela pressa de Malvina em colher os frutos de seu ritual de inseminação sacrificando João Diogo.

Ao fim do romance, Gaspar expressa o simbolismo terroso da “intimidade em conflito”. Após a revelação de Malvina que fora ela a tecedeira dos planos que levaram João Diogo à morte, Gaspar fica entre a letargia e a convulsão:

Agora estava agitado demais [...] Por fora imóvel, nenhum sinal aparente de vida, como se ele tivesse caído no sono mais profundo. Dentro dele é que a vida fervilhava, uma vida de mil formigas, aranhas e inquietações. Falas e vozes confusas, toda a sua vida repassada. Falas novas e falas antigas se misturavam num tropel fantástico e alucinado. (DOURADO, 1981, p.192)

No simbolismo psicológico estudado por Diel (1991), a terra é uma metáfora da consciência humana, com todo um mundo subterrâneo de seres monstruosos identificados com o inconsciente. A situação de Gaspar – externamente imóvel, e internamente fervilhando de uma vida caótica, de um “tropel fantástico e alucinado” – assemelha-se a uma imaginação que primeiro enxerga o exterior passivo da terra, a parte visível e consciente, para depois imaginar a parte interior e em movimento dessa mesma terra, a parte invisível e inconsciente.

Na imagem da formiga há o devaneio sobre o interior das coisas como um espaço de agitação: “O repouso é negado para sempre [...] Afirma-se a agitação íntima, O ser que segue

tais imagens conhece então um estado dinâmico que é inseparável da embriaguez: é agitação pura. É *formigueiro puro*” (BACHELARD, 2003, p.57, grifo do autor). O momento angustiante de Gaspar, em seu repouso, encontra principalmente na formiga uma metáfora que coloca a sua situação na sensibilidade do formigamento, numa sensação interior de movimento caótico, incontrolável e contínuo.

A aranha, símbolo associado sincronicamente ao mitema da fiandeira, na figura de Malvina, permite relacionar essa situação de intimidade em conflito de Gaspar como resultado do contato traumático com a madrasta. São ambas, nessa situação, imagens teriomórficas tal como Durand (2002) identifica quando estuda a simbologia da animalidade no regime heroico do imaginário, simbolizando o medo de uma morte devoradora sob o arquétipo do caos. É uma morte cheia de “inquietações”, o contrário da morte apaziguadora que Gaspar idealiza pela sua mãe, mas que está dentro do mitema da terra que sustenta sua figura.

A letargia e o formigamento abrem possibilidades interpretativas para os significados labirínticos dessa situação final da personagem:

Aquela noite pesada, arrastada, cheia de sustos e presságios, de lembranças soturnas e agourentas [...]. Noite de agonia sem fim, que se prolongava no dia. Tinha pensado todas as saídas, tudo que aconteceu e ainda podia acontecer. Como sempre esperar [...] tinha feito o que lhe competia, decidido sobre o que não ia fazer. (DOURADO, 1981, p.191)

Chevalier e Gheerbrant (1991) pensam que o labirinto cretense do mito grego é o espaço para esconder o indesejado, o filho bastardo de Pasifae, mulher do rei Minos. Brandão (1986) lembra que o labirinto possui raiz nos rituais iniciáticos nos quais os jovens cretenses percorriam as cavernas da ilha. O labirinto é espaço de iniciação e de aprendizagem. No trecho citado, é espaço de “noite pesada, arrastada, cheia de sustos e presságios, de lembranças soturnas e agourentas”, em que Gaspar terá que passar para compreender o que aconteceu no decorrer da narrativa. Nessa “noite de agonia sem fim”, Gaspar já sabe o que não irá fazer: ficar com sua madrasta, seu desejo secreto escondido no labirinto.

Dentro dessa situação labiríntica, volta o desejo da morte encontrada na irmã e na mãe como uma forma de saída:

Agora era o desejo de que o sono mórbido se repetisse, dias seguidos sem dar conta de si, entregue à carne e à pasta informe do tempo, quase inexistente, morrendo talvez. O poderoso desejo da morte com que sempre conviveu, a morte que sempre o chamava, ele sem coragem de comparecer: a morte, sempre uma porta aberta, por ali poderia escapar. (DOURADO, 1981, p.191)

Após o isolamento e o desnorreamento que Gaspar experiencia ao final do romance, o “desejo da morte” retorna. No trecho, “o sono mórbido se repetisse” pode ser lido como uma

alusão ao momento em que, devastado por suas fugas pelo interior, volta para a casa do pai e da madrasta e passa dias deitado em estado de quase morte. A morte procurada nessas fugas reaparece como uma resposta para outra morte que sua situação labiríntica conota: “a morte, sempre uma porta aberta, por ali poderia escapar”.

Gaspar deseja a morte calma e tranquila evocada pela lembrança materna como uma saída da morte pelas mãos de um ser bestial que o labirinto anuncia. Ao fim, Gaspar sai de seu labirinto interior:

[...] ele voltou da letargia e das trevas em que a princípio tentou se afogar para sempre e nunca mais. Na beira do abismo, voltava, saltou. Saltou do canapé e as mãos foram apalpando o ar como se ainda dentro da noite, na mais completa escuridão, os olhos esgazeados e rútilos, ele avançava para a única janela aberta, num tropismo de planta ou bicho, em busca de luz. [...] E a dor cedia, os olhos clareavam. (DOURADO, 1981, p.192)

Esse trecho descreve não só a personagem Gaspar acordando, mas também um indivíduo saindo do labirinto, cego pela luz, pois finalmente encontrou o caminho da saída. A personagem sai, então, em disparada para encontrar sua noiva em meio a uma cidade pronta para receber o assassino de seu pai.

A personagem Ana, contudo, é somente a esperança de um futuro impossível para Gaspar, pois seu destino foi selado por Malvina. Ele, terra passiva e imóvel, aceita a fatalidade:

Dentro dele tudo aquilo que sempre temeu, não acontecia: nenhum desespero, frio e lúcido, esperaria sua vez, não iria fugir. Tudo teria mesmo de ter a sua vez. E com o implacável encadeamento lógico dos vencidos, começou a imaginar que lhe armaram uma cilada terrível. (DOURADO, 1981, p.205)

Sua morte não é narrada, mas tudo leva a crer que será identificado como o assassino de seu pai, tal como pretende a última trama de Malvina. Gaspar, figura imóvel, tem sua futura morte aludida e termina em um estado de aceitação passiva.

3.2.2 *Andrógino: o homem sofredor*

Aos atributos físicos da personagem, os cabelos, barbas e olhos negros, é possível encontrar mais uma conotação. Chevalier e Gheerbrant (2007) identificam que, em diversas mitologias, a cor negra simboliza a indiferença primordial. Gaspar – com sua barba cerrada, cabelos amarrados por uma fita preta e olhos negros – é, além de uma figura de solidão e luto, uma figura de castidade, que evoca a noite, a virgindade primordial. A cor preta está

relacionada assim tanto ao tema da “alma perturbada pelos mortos”, interpretado anteriormente como pertencente ao mitema da terra, como ao tema da “grandeza de puro coração”, identificado aqui como pertencente ao mitema do andrógino.

Os mitos em torno da androginia são analisados por Durand (2002) dentro do regime dramático do imaginário. Para o antropólogo, tais mitos estão relacionados ao drama agrolunar, “[...] essencialmente constituído pela morte e ressurreição de uma personagem mítica, na maior parte dos casos divina, ao mesmo tempo filho e amante da deusa luz” (DURAND, 2002, p.229). O autor nota ainda que a simbologia em torno da imagem do filho é uma reatualização dos mitos andróginos: “O Filho conserva a valência masculina ao lado da feminilidade da mãe celeste” (DURAND, 2002, p.300).

As observações da fenomenologia da imaginação de Bachelard sobre as noções junguianas de *anima*, os valores da feminilidade, e *animus*, os valores da masculinidade, ajudam a compreender a ambiguidade desse mitema. Para o filósofo: “A androginidade não se oculta numa animalidade indistinta, nas origens obscuras da vida. Ela é uma dialética do apogeu. Mostra, vindo do mesmo ser, a exaltação do *animus* e da *anima*. Prepara os devaneios associados do supermasculino e do superfeminino” (BACHELARD, 2006, p.75). Assim, Gaspar carrega o motivo mítico do andrógino em sua figura não somente pela cor negra da indiferença primordial, mas também por aparecer, identificada no decorrer da narrativa, em uma ambiguidade entre *anima* e *animus*. Sobre Gaspar, Januário pensa o seguinte:

Não era homem de briga, ao contrário. Mas, caçador, sabia atirar. [...] Aquele Gaspar Patente Galvão, de maneiras tão delicadas, rico, cavaleiro, caçador, sempre nos matos com os seus pretos espingardeiros e cuja virgindade era comentada entre risos [...] (DOURADO, 1981, p.41).

Nessa passagem há uma dupla característica da personagem: um homem calmo, delicado e casto, mas também um caçador. É por esses elementos que se identifica em Gaspar o tema mítico da dupla sexualidade, de um ser em que coexistem explicitamente os dois atributos sexuais, o feminino e o masculino.

Não se deseja aqui entrar em questões de gênero sexual. Como atenta Bachelard (2006), o masculino e o feminino, na imaginação, são valores que estão presentes em indivíduos de ambos os sexos. O que interessa para a análise é a relação, na figura de Gaspar, entre as imagens de sua castidade como uma expressão de seu *anima* e entre as imagens da caça como uma expressão de seu *animus*.

Frente à expressão de virilidade do pai a partir do fato de que ele irá se casar com uma

moça muito mais jovem, Malvina, Gaspar sente asco: “O que mais incomodava e, apesar de aparentar indiferença agora, era o desassossego lascivo do pai, desinquietador de cativas e donzelinhas. [...] Além do mais, e sobretudo, Gaspar era casto. Um puro de vocação e promessa, diziam.” (DOURADO, 1981, p.67) Nessa passagem, a castidade da personagem é explicada por uma vontade de se distanciar da conotação viril do pai. O apetite sexual de João Diogo incomoda Gaspar, uma personagem pura e casta. Assim, a virgindade do filho aparece como uma antítese à lascividade masculina do pai.

Há uma constante identificação, no romance, da castidade de Gaspar com a imagem da mãe. Para a maioria das outras personagens, Gaspar se abstém de ter relações sexuais com outras mulheres por uma promessa feita à Virgem Maria. Mas quando a narração passa para a perspectiva de Gaspar, fica-se sabendo que ele mantém sua virgindade em memória da mãe: “Gaspar se lembrava da mãe morta. Por ela tinha feito seu voto de castidade para toda a vida, quando ela morreu e ele teve de voltar do reino, onde estudava, sem ao menos vê-la no caixão, entre flores e fitas, pela última vez”. (DOURADO, 1981, p.68)

Ana Jacinta ganha novos significados quando compreendida dentro do tema da castidade de Gaspar. É por ser uma “alma perturbada pelos mortos” que ele é “puro e casto”. Ele se afasta de todas as mulheres em memória da mãe morta; para ele, uma imagem feminina impossível de ser substituída:

Depois dela, nenhuma outra mais. Todas perigosas, demoníacas. Depois da morte da minha mãe não há mulher que eu possa amar, foi o que disse quando recebeu a notícia. Ele que nunca tinha amado nenhuma, jamais permitiu de mulher nele tocarem. (DOURADO, 1981, p.134)

Hipólito também é um rapaz casto, o que permite a fortuna crítica identificar Gaspar como sua atualização. Porém, para além de uma simples alusão erudita, a recusa da personagem de se relacionar com outra mulher ganha significado dentro da obra: a experiência inocente e repousante que o símbolo terrroso da mãe carrega para Gaspar é insubstituível.

A castidade de Gaspar é, desse modo, sua principal expressão de *anima*, dos valores femininos de sua figura. A esses valores se associam sua simplicidade, erudição e beleza. Quando Malvina vê o enteado pela primeira vez, as roupas que ele veste chamam sua atenção:

Não usava as roupas da moda. [...] A casaca e o gibão de corte severo, nada de debruns, bordados ou rendas. [...] Nenhum enfeite, dourado ou prata. [...] Se ele frequentasse assim as festas de palácio, iam rir dele. Não riam, tanto respeito na sua pessoa e figura. [...] Nunca tinha visto ninguém assim. Um homem de outros tempos. Não dos outros tempos que ela antes fantasiava, de outros tempos. Saído dos livros que ela leu [...] Os heróis dos livros, que ela então (antes) vestia com outros

panos e cores. Agora deviam ser assim feito ele. Tão nobres e polidos, de coração severo e apaixonado. (DOURADO, 1981, p.99)

Malvina, ligada à luxúria palaciana, não vê nas roupas simples de Gaspar algo a ser recriminado. Ao contrário, é algo que realça os valores que ela vê na figura do enteado, que ganha contornos de um herói de romance cortês. Já apaixonada por ele, Malvina atenta para a beleza angelical de Gaspar, a qual lhe confere uma aparência andrógina:

[...] uma beleza diferente, uma beleza que não havia antes na terra. É capaz que a inocente e terrível beleza dos anjos, pensou a sua fantasia. Os anjos puros e imaculados que beiram o pecado, continuou já agora afogada em grossas brumas. (DOURADO, 1981, p.102)

É ainda expressão do *anima* de Gaspar sua erudição: “[...] Gaspar, mazombo lido em livros de França, antigamente dado às luzes e às ideias, aos versos e à música” (DOURADO, 1981, p.70). A leitura é um valor simbolicamente feminino: “Ler, ler sempre, melíflua paixão de *anima*” (BACHELARD, 2006, p.63), de modo que o gosto pela leitura, reflexão e a arte conotam os aspectos de *anima* em Gaspar. Mas Gaspar, além de *anima*, expressa *animus* como uma figura caçadora:

Era um bom caçador, ninguém como ele na mira. Nas flechas, mesmo os índios mansuetos, os seus sagitários. Quanto lhe custara tudo isso? Porque se sabia delicado e fraco. Queria não ser assim, ter outra alma, outro corpo, ser outro. (DOURADO, 1981, p.137)

Verifica-se, nesse trecho, a conclusão da personagem de que ele é bom com o arco, instrumento guerreiro e viril, um símbolo de seu *animus*. Apesar de ser bom caçador, ele percebe sua fragilidade, a sua forte expressão de *anima*. Há, assim, no desejo de ser caçador, um desejo de “ser outro”, para além de sua fragilidade feminina.

Para Chevalier e Gheerbrant (2007), a caça possui dois sentidos simbólicos gerais possíveis de ser discernidos em diferentes culturas: há um aspecto destrutivo e nefasto quando se enfatiza a matança animal; há um aspecto espiritual quando se enfatiza a perseguição do alvo. Em Gaspar, a caça tem principalmente a segunda conotação, pois o que ele deseja em suas caçadas pelo interior é “ter outra alma”, buscar algo diferente do que percebe em si mesmo: “Fazia uma força sobre-humana para se vencer. Por isso se entregou as caçadas, aos matos. À caça grossa, quando voltou do reino. (DOURADO, 1981, p.136) Pela caça, percebe-se que Gaspar é uma personagem atormentada entre sua feminilidade e masculinidade. Suas imersões pelo interior não são somente a busca de uma morte repousante como também a busca de ser algo que ele não é, um homem viril.

Levando em conta a interpretação de Bachelard (2006) da imagem do andrógino no

romance *Séraphita*, de Honoré de Balzac, Gaspar pouco se aproxima da integralidade entre *animus* e *anima* que tal tema mítico evoca, vivendo um desequilíbrio interior entre essas forças. Para compreender como o mitema da androginia aparece relacionado à figura da personagem enquanto um tema mítico de sofrimento, é necessário observar como tal mito foi trabalhado dentro da literatura.

Para Bruñel (2005), o mito do andrógino possui uma acentralidade que remonta à origem indiferenciada do homem entre o feminino e o masculino, um modelo de perfeição. Mas, no decorrer da história, tal tema acabou tomando contornos de transgressão, passando de uma imagem da perfeição para um modelo de escândalo. Porém, “Quando o hermafrodito não escandaliza mais, ele provoca a piedade” (BRUÑEL, 2005, p.30). No momento que o andrógino deixa de ser visto como um modelo de perfeição ou de monstruosidade escandalosa, ele passa a evocar a figura de “um homem sofredor”. É dentro dessa conotação que o mitema do andrógino ganha significado dentro da figura de Gaspar, como se verá a seguir.

Enquanto João Diogo discute com o filho sobre o casamento com Malvina, mentalmente o pai não deixa de repreender a castidade de Gaspar:

Era demais aquele seu filho Gaspar! Puro, virgem! [...] Apesar da natureza delicada e dos modos de mazombo [...] era Gaspar um homem coraçudo, dado à caça e aos matos entrançados e perigosos [...] Senão podia pensar que o filho era um amaricado. Não, Gaspar não era um amaricado. É só puro e virgem, dizia no consolo. (DOURADO, 1981, p.68)

Em sentido psicanalítico, o pai é, para Chevalier e Gheebant (2007), uma figura de inibição e castração. Para Cirlot (2005), o pai é símbolo do princípio masculino, *animus*, dos mandamentos e proibições. João Diogo repreende mentalmente as expressões de *anima* do filho, a “natureza delicada e dos modos de mazombo”, mas reconhece um elemento de si no filho, de *animus*, no fato de ele ser um “homem coraçudo, dado à caça e aos matos entrançados e perigosos”. A suspeita de o filho ser homossexual está presente, embora ele se console com o fato de o filho ser um caçador.

Internamente, Gaspar possui uma relação ambígua com as forças femininas de *anima*, idolatrando a mãe e a irmã, mas repreendendo esses aspectos em si mesmo, No funeral do pai, não suportando mais a situação, pensa: “Mais tarde ficaria insuportável. Tinha ganas de fugir, abandonar tudo. [...] Ele e a sua fraqueza, aquela maldita alma delicada, tinha medo de não aguentar” (DOURADO, 1981, p.132). A beleza andrógina de sua figura é algo que o irrita:

[...] elas o perseguiram. Ele, uma pedra-ímã, ele é que atraía. O encanto irresistível. Queria não ter, elas insistiam. De chofre ele as atraía. [...] Assim desde menino,

Lindeza do céu. Se irritava, lindo era ser uma menininha [...] Ele próprio se sentia delicado. (DOURADO, 1981, p.136)

Sua beleza é algo que ameaça seu desejo de se manter casto com a constante insinuação das personagens femininas em sua volta. Além disso, sua beleza andrógina é também uma expressão de uma possível homossexualidade que a personagem nega. Como lembra Bruñel (2005), no contexto da literatura francesa do século XVII e XVIII, o tema da androginia era confundido com o da homossexualidade. Essa passagem de Gaspar recriminando sua feminilidade pode ser lida como um diálogo interno entre *anima* e *animus*, com *animus* repreendendo as expressões de *anima*, um pai internalizado repreendendo um filho com manias femininas.

Gaspar, figura de “pureza de coração”, é o andrógino sofredor. Internamente idolatrando as imagens de *anima* personificadas na mãe e na irmã, externamente mantém uma força de *animus* que expressa em suas caçadas, ainda que seu físico não suporte tais empreitadas. Nessa ambiguidade entre o feminino e masculino, entre uma “beleza angelical” e “homem coraçudo”, está a sua inocência que desperta a paixão das mulheres e acende o fogo da paixão em Malvina. É também essa inocência casta um dos bloqueios na relação entre enteado e madrasta que resultam nos acontecimentos trágicos narrados em *Os sinos da agonia*.

3.3 Januário: a morte em vida

A figura de Januário é marcada pelo tema mítico do duplo. A personagem encarna todos os elementos presentes na personagem Gaspar e concretiza seus desejos secretos. Ambos compartilham o mitema da terra como base simbólica, e o mitema do duplo se explicita, em Januário, no tema da similitude desenvolvido na narração através do impacto que a morte em efígie causa em sua experiência interior, levando-o a procurar a morte real ao final do romance.

3.3.1 Terra: a epifania lunar

Até o final do romance, o local em que Januário rememora os acontecimentos que levaram a sua vida à desgraça é o mesmo: “Escondido nas ruínas de uma mina abandonada [...] entre avencas, samambaias e pedras de canga, ele via a cidade dormindo. O ressonar

suave, a aragem fria da noite impregnada de surdos ruídos e cheiros macios” (DOURADO, 1981, p.16).

Januário, foragido da justiça por ter assassinado João Diogo e por supostamente ser um inconfidente, está recolhido à noite em uma mina abandonada próxima da cidade de Vila Rica. Dentro da imaginação material da terra, “[...] a gruta é um refúgio no qual se sonha sem cessar” (BACHELARD, 2003, p.143). É então “nas ruínas de uma mina abandonada”, uma gruta, que a personagem aliará memória e imaginação para tentar compreender seu passado. Esse local ganha, na narrativa, a conotação da caverna como um espaço de reorganização do interior em relação com o exterior, tal como dissertado por Chevalier e Gheerbrant (2007) a partir da psicologia.

Para Bachelard (2003), a gruta se forma na imaginação como uma casa natural. Januário olha “entre as avencas, samambaias e pedras de canga” para a “cidade dormindo”, como o habitante de uma residência olha para os arredores da vizinhança a partir de uma janela com cortinas. A situação da personagem dentro da mina abandonada evoca o que Bachelard (2003) denomina “função de cortina” (BACHELARD, 2003), presente no imaginário literário da gruta, em que observador analisa o exterior sem ser visto, através de uma proteção natural. Dentro da mina abandonada, chega o “ressonar suave” do exterior noturno, o leve vento que sinestesticamente evoca a audição e o olfato. Na vivência onírica do interior da gruta, o ouvir é um sentido amplificado:

Para um sonhador das vozes subterrâneas, nas vozes abafadas e longínquas, o ouvido descobre transcendências [...] O ouvido é então o sentido da noite, e sobretudo o sentido da mais sensível das noites [sic]: a noite subterrânea, noite murada, noite da profundidade, noite da morte (BACHELARD, 2003, p.149).

Dentro da mina abandonada, Januário, acompanhado de seu escravo Isidoro, vivencia um profundo silêncio noturno misturado a ecos de seus perseguidores:

No silêncio noturno, apenas ponteados pelo brilho dos grilos no seu canto monótono e infundável, pelo coaxar tamborilado dos sapos, os cavalos davam a impressão de muito perto, mas ele sabia que estavam bem longe, já em direção à praça. Mesmo assim instintivamente se encolheu na sombra mais densa da gameleira que um vento manso e frio começava a farfalhar (DOURADO, 1981, p.43)

Para a imaginação da terra, na experiência auditiva da “[...] gruta obscura, ouve-se o verdadeiro silêncio” (BACHELARD, 2003, p. 149). Januário escuta dentro da gruta silenciosa o eco da perseguição dos soldados da cidade, já cientes de que ele retornou a Vila Rica após um ano de fuga. Dentro da mina, o som dos cavalos “dão a impressão de muito perto”, ainda que “estavam bem longe”. Januário se encolhe mais ainda na sombra da caverna fria que o

abriga. Tal gesto, que insinua a tomada de uma posição fetal de um indivíduo sentado, não deixa de estar relacionado ao espaço terroso da gruta: “*É enroscado na posição fetal que o morto pré-histórico entra na terra fúnebre*” (MORIN, 1970, p.114, grifo do autor). Para Chevalier e Gheerbrant (2007), a caverna, termo genérico para as grutas e os antros, é sustentada simbolicamente pelo arquétipo do ventre materno.

Encolhido dentro do refúgio da mina abandonada, Januário aparece como a imagem de um indivíduo que se sepulta em uma cripta aconchegante. Está presente aí um simbolismo que evoca crença arcaica da maternidade da morte sustentada pela imaginação material da terra, como analisada por Morin (1970).

Dentro desse espaço de refúgio, a paisagem exterior que se descortina na janela natural da caverna é de uma cidade iluminada pela luz da lua:

Não fosse a luz leitosa da lua cheia, agora alta, pequena e redondinha no céu [...] o luar iluminando com seu brilho esbranquiçado as casas caiadas de branco, as igrejas solitárias [...] Não fosse essa brancura enlutarada, fria, neutra, indiferente, espectral, suspensa [...] na sombria luminosidade, no distanciamento em que se achava perdido, a noite que procurava apagar dentro dele as arestas mais acentuadas de sua angústia, da sua dor, da sua agonia, Não fosse tudo isso, não estaria ali agora vendo a cidade da qual não podia mais se aproximar mais do que a padrao, porém sempre a ela preso, sempre a ela voltando [...] (DOURADO, 1981, p.17)

A luz da lua é primeiramente associada, nesse trecho, ao leite que sua cor branca pode evocar. É essa cor leitosa que ilumina a cidade ao longe, a cidade da qual Januário deveria ficar distante devido ao seu crime. O simbolismo lactante possui relação com a imaginação material da terra, como já apontado na análise de Gaspar, e é essa “luz leitosa” que dá à imagem da cidade de Vila Rica uma conotação apaziguadora. É a “sombria luminosidade” da luz que ilumina a melancolia de seu afastamento da cidade a qual deseja retornar para encontrar Malvina, sua grande paixão e perdição.

Januário, que se sente morto pela execução em efigie, tem na lua um símbolo de tranquilidade:

A lua, pequena e redonda, era indiferente, fria e distante demais sobre as suas cabeças. [...] Passada a gastura aflitiva, podia sentir o ar esfriando as narinas, quando encheu o peito de ar e luar, esquentando quando o esvaziava, na respiração que ele forçava para ver o vapor esbranquiçado no ar frio e limpo, puro. (DOURADO, 1981, p.43)

Rememorando os terrores de sua história dentro do clima de escuridão da mina abandonada, Januário aspira o ar lunar como uma forma de aliviar suas aflições. Nesse trecho, a imagem da lua evoca os grandes temas míticos dos ciclos lunares analisados por Durand

(2002). Para o antropólogo, a lua, dentro do regime dramático do imaginário, está relacionada à morte e ao renascimento e os temas míticos lunares, em geral, destacam uma visão rítmica de mundo entre alternâncias de polos opostos, como a vida e a morte. “Em toda a era mesopotâmica a relação dos sofrimentos do homem e da divindade far-se-á por imagem lunar interposta” (DURAND, 2002, p.296). A “lua pequena e redonda, fria e distante” é respirada pela personagem trazendo um ar “frio e limpo, puro”, como um remédio apaziguador de seus sofrimentos de morto-vivo e será a luz que iluminará as recordações narradas quando o foco estiver em sua perspectiva.

A mina abandonada é um espaço, para Januário, de reflexão, de tentativa de apaziguar o seu sofrimento interior, em que a lua opera simbolicamente, como uma terapia. No final do romance, ao amanhecer, a personagem começa a notar os raios de sol entrando na caverna:

Vindo das brumas, agora começa a ver mais claro. A verdade só germina na escuridão da terra, semente encharcada. [...] Na escuridão às vezes pegajosa desses sonhos foi que começou a inchar a miúda semente. Uma semente já traz em si toda a árvore que vai ser depois. Súbito ele via para trás, desnovelando. E tudo fazia sentido. Um jogo cujas peças só agora, depois de revelação luminosa, era capaz de montar (DOURADO, 1981, p.211).

Há, nesse trecho, uma verdadeira epifania lunar. Durand (2002) aponta que existe uma crença generalizada no poder fertilizante da luz, ao que se associam o ciclo vegetal de fertilização com o ciclo lunar. Dentro desse devaneio primitivo, a associação entre a terra e a lua está relacionada com a crença de que ambas governam o crescimento das plantas.

Durante todo o romance, as memórias da experiência de Januário com Malvina, na cidade de Vila Rica, são iluminadas pela luz lunar. No fim, a semente dessas reflexões dentro do espaço terroso da gruta germina. Januário tem uma epifania, compreendendo que fora uma peça dentro do jogo montado por Malvina. A lua ganha o sentido simbólico de uma última iluminação para a personagem em direção à morte: “A Lua, o astro pálido e nocturno, foi frequentemente reconhecida como paradeiro dos mortos” (MORIN, 1970, p.139)

Desde o início do romance, os trechos da narrativa que focam a perspectiva da personagem Januário giram em torno da compreensão do que aconteceu entre ele Malvina:

Se tudo aquilo não tinha sido um sonho que se repetia, a mesma cadência de uma música decorada. O sonho em que ele agora estava metido, mesmo acordado. Uma sucessão infinita de caixas, umas dentro das outras. Como se ele próprio fosse o seu próprio sonho, o sonho de alguém que carecia urgentemente acordar. (DOURADO, 1981, p.40)

Para Bachelard (2003), o devaneio em torno da gruta evoca uma imaginação terrestre do repouso. Mas a gruta, dentro de um clima de melancolia, pode ganhar conotações

labirínticas. Segundo o filósofo, a experiência labiríntica, a imaginação do movimento difícil, relaciona-se a uma angústia de estar perdido.

Na “sucessão infinita de caixas, umas dentro das outras”, as lembranças de Gaspar dentro da gruta iluminada pela luz do luar ganham conotação de desorientação. Os caminhos labirínticos de sua memória levam constantemente a caminhos já trilhados. Essas voltas circulares e rítmicas dão a sensação de que o encadeamento de lembranças da personagem é como um labirinto circular. Nesse pesadelo em círculo, a vontade de sair do labirinto e encontrar uma resposta, um caminho para sua trágica situação, exige que ele acorde. É um pesadelo labiríntico e terroso de mergulhamento na própria profundidade:

A terra oferece antros, tocas, grutas, vindo a seguir os poços e as minas onde se vai por coarar; aos devaneios do repouso sucedem vontades de escavar, de ir mais profundamente dentro da terra. Toda essa vida subterrânea – ou tranquila ou ativa – causa em nós pesadelos de esmagamento, pesadelos de passagens estreitas. (BACHELARD, 2003, p.195)

O refúgio na gruta e a iluminação lunar são as que aparecem especificamente em torno da figura de Januário que devem à imaginação material da terra sua base simbólica. Outras imagens que possuem suas bases arquetípicas nesse elemento, mas que aparecem também na figura de Gaspar, são analisadas a seguir, no mitema do duplo.

3.3.2 Duplo: o sacrifício do recalçado

Na fortuna crítica que trata dos aspectos simbólicos e míticos de *Os sinos da agonia*, há um consenso de que a figura de Januário é resultado de uma duplicação artística da figura de Gaspar. Tal consenso possui raiz na opinião de Autran Dourado (1976), para quem Gaspar e Januário são a cisão, em dois personagens, da figura mítica de Hipólito.

O problema que aqui se identifica, na fortuna crítica, é que a temática do duplo entre Gaspar e Januário é tratada através de apontamentos de como essas personagens incorporam aspectos de Hipólito no decorrer do romance. A proposta deste estudo é diferente: intenta-se pensar quais são os símbolos no decorrer da narrativa que aproximam a figura das duas personagens através do mitema do duplo.

Januário é um filho bastardo que, após a mãe morrer, foi morar com o pai e a mulher deste, dona Joana Vicência: “Quando a mãe morreu foi morar com o pai em Santa Quitéria, sob as vistas, as asas brancas de Joana Vicência. [...] Joana Vicência era boa, névoa de bondade” (DOURADO, 1981, p.16). A imagem que Januário faz da mulher legítima do pai é

próxima à imagem tranquilizante que Gaspar faz de sua mãe morta.

Com Joana Vicência, Januário tem sentimentos semelhantes ao de Gaspar com Malvina, vendo na madrasta uma mãe:

Uma vez, em resposta a um carinho meio velado e arisco, teve vontade de chamá-la de mãe. O mais que conseguiu foi beijar-lhe a mão. Ela deixava, feito ele fosse um dos seus filhos. Depois, num ligeiro e brusco tremor, retirou a mão queimando, surpreendida num ato pecaminoso, alguma coisa que não pudesse fazer. (DOURADO, 1981, p.19)

A situação do toque de mão entre madrasta e enteado se repete posteriormente nas tardes musicais entre Gaspar e Malvina. A interpretação incestuosa do ato também está presente tanto entre o toque de Joana Vicência e Januário quanto entre Gaspar e Malvina.

Como já visto na leitura do mitema da fiandeira na figura de Malvina, Januário pode ser lido como uma criação dos poderes demiurgos de tecedeira da personagem. É pelo desejo de ter um amante que realizasse o ato criminoso de matar seu marido para ficar com o enteado que Januário entra na história de amor incestuoso entre ela e Gaspar. Na sua imaginação de fiandeira, as figuras de Januário e Gaspar se entrelaçam em uma só:

E fundia os dois numa só figura: Januário e Gaspar se completavam, eram uma só pessoa. [...] Quando se entregava a Januário, não sabia mais qual dos dois a possuía. Na verdade ela é que os possuía a uma só tempo, a um só tempo os fecundava e paria. (DOURADO, 1981, p.128)

Para Gaspar, Januário é tudo aquilo que sua castidade repudia:

Gaspar se lembrou daquele mameluco bastardo, de má fama e catadura. Um daqueles mestiços bastardos e lascivos, de que tinha verdadeiro horror. [...] Na sua castidade tinha horror daquela gente metida e criada no meio do femeação, o simples olhar sujava. (DOURADO, 1981, p.141)

Frente ao seu duplo, Gaspar demonstra repúdio. Como propõe Mello (2007), o duplo pode simbolizar tanto o bem quanto o mal, o complemento ou o avesso, através de figuras de um antagonista ou de familiares. Januário encarna toda a lascividade que Gaspar também repudia no pai, os desejos sexuais que ele reprime dentro de si para manter a pureza do sentimento que experimenta com as imagens femininas da mãe e da irmã. Mas Malvina percebe que ambos são opostos que derivam de algo semelhante: “[...] Januário era por fora o que Gaspar era por dentro” (DOURADO, 1981, p.128).

Essa relação de semelhança e diferença entre Gaspar e Januário amplia seus significados quando se pensa os significados que o mitema do duplo ganha quando lido pela psicologia das profundezas. Em uma perspectiva que parte dos posicionamentos de Jung, o duplo se caracteriza como “[...] uma parte não apreendida pela imagem de si que tem o eu, ou

por ela excluída: daí seu caráter de proximidade e antagonismo” (BRUÑEL, 2005, p.263). Nesse sentido, Morin (1970) interpreta o tema mítico do duplo como um alterego que é, ao mesmo tempo, exterior e íntimo do que o indivíduo sente em si, como na célebre frase do poeta Arthur Rimbaud: “O eu é um outro”.

Januário é um duplo no romance principalmente por executar o secreto desejo parricida de Gaspar. Esse último é acometido, diversas vezes no decorrer da narrativa, por um sonho em que mata João Diogo:

Aquele sonho de uma certa maneira era uma premonição de tudo o que aconteceu. [...] A porta escancarada, o homem atrás do qual ele estava ficou parado no vão da porta. E viu o pai sozinho na cama vazia do casal, ela não estava. A figura do pai branca e assustadora. [...] O homem cresceu e saltou sobre a cama, o braço negro desferiu várias punhaladas. Nenhum grito do pai: à primeira punhalada a boca de carmim se abria. [...] O grito preso, sufocado, roxo,- dentro dele Gaspar [...] o braço que saiu do corpo do homem (a mão não era mais preta, tão sua conhecida, era o seu próprio braço). (DOURADO, 1981, p.140)

Os sonhos parricidas de Gaspar começam com uma visão exterior de um homem indo matar seu pai. É com o ato consumado que ele percebe que o assassino é ele: o braço do assassino e o seu braço. Essa aproximação não se dá somente na perspectiva de Gaspar, mas na própria forma como o assassinato é narrado quando em foco as memórias de Januário:

De um salto estava sobre o velho, imobilizou-o, E gritava, sem saber por que, gritava, índio jugulando onça. [...] O corpo do velho imobilizado, ele gravou fundo o punhal no peito magro e duro [...] Uma, duas, três, não sabia quantas vezes, apunhalava a esmo. Uma fúria, sentia uma fúria poderosa nos dentes rilhados. (DOURADO, 1981, p.63)

Pensando nos aspectos míticos e simbólicos do duplo, há de se considerar que “[...] a liberação do duplo é um acontecimento nefasto que muitas vezes pressagia a morte” (BRUÑEL, 2005, p. 262) Januário é envolvido na história do romance justo quando Malvina decide que João Diogo era um obstáculo para seu amor, que só poderia ser removido com a morte. Com a morte do pai perpetrada pelas mãos de Januário, Gaspar pensa que finalmente seu sonho premonitório se concretizou:

O pai morto, assassinado. [...] O sonho premonitório finalmente se realizava. Era a sua própria mão que no pesadelo apunhalava o pai. O sonho se desvelava, nenhum mistério. Não podia ter mais dúvida, tinha sido ele que matou o pai. (DOURADO, 1981, p.171)

Dentro do discurso literário, o tema do duplo trata dos mistérios que o homem carrega dentro de si, produzindo uma imagem que personifica aquilo que ignoramos ou temos medo em nós mesmos:

O imaginário do duplo ensaja a liberação de medos e angústias reprimidos, dá vazão

a sonhos de habitar espaços e tempos fantásticos, escapando à rotina sufocante do cotidiano. [...] Enfim, é na alteridade, revelada nas diferentes situações, que o Eu descobre faces inusitadas de si mesmo (MELLO, 2000, p. 123).

A figura de Januário no romance é assim um desdobramento da face sombria que Gaspar revela em seus sonhos. A ação assassina de Januário se tona parricida, quando ligadas em uma leitura sincrônica com as mãos de Gaspar. Januário personifica assim o secreto desejo de Gaspar de matar o pai para ficar com sua madrasta.

A tematização do duplo dentro de *Os sinos da agonia* se relaciona com o desenvolvimento geral desse mito na literatura do século XIX e XX. Segundo Bruñel (2005), o mito do duplo aparece dentro das expressões literárias do ocidente entre a Antiguidade até o século XVI, com conotação voltada para o homogêneo, o idêntico. Será somente a partir do século XVI que o tema passa a ser visto pelo enfoque da divisão. A partir do século XIX, o duplo dentro do Romantismo serve como base para tematizar o dilaceramento dos indivíduos: “[...] o sujeito de desejo entre em choque com a personalidade, a imagem imposta pela sociedade” (BRUÑEL, 2005, p.276).

Gaspar enfrenta dentro do universo ficcional do romance um conflito interno: ama a mulher de seu pai. O choque que tal sentimento gera em sua personalidade, que cultua mãe e a castidade, torna-se mais complexo quando o amor à Malvina é interpretado como um sentimento incestuoso, um tabu. É um conflito dentro da personagem entre um ser que deseja e um eu social. Tal tematização do duplo se assemelha àquilo que Bruñel (2005) nomeia de “Os monstros de dentro ou o inferno íntimo”.

Januário é uma figura motivada pelo mitema do duplo, principalmente por encarnar os desejos recalçados no inconsciente da personagem Gaspar, mantendo uma relação adúltera com Malvina e assassinando João Diogo: “[...] o Id, isto é, os impulsos e desejos insensatos que se apresentam ou que não se podem realizar, é a *liberdade*. O duplo *pode* e *ousa*. Não está sob a coação do *Superego* porque é também o *Supergo*, isto é, o *poder*, o *comando*, a liberdade também.” (MORIN, 1970, p.142, grifos do autor).

E por essa relação entre as duas personagens, percebida subliminarmente em uma relação sincrônica entre imagens vinculadas às figuras de ambos, que se pode entender a estranha afirmação de Gaspar, ao fim, conversando com sua noiva: “Eu aceito minha morte, a minha culpa, não fujo mais!” (DOURADO, 1981, p.203). O secreto amor incestuoso e a concretização do seu desejo parricida pelas mãos de seu duplo Januário são aí confessados, aceitando a sua penalidade: a morte.

A cor escura que pinta a figura de Gaspar, que lembra a morte e a castidade da personagem, também pinta a figura de Januário: “A mãe mameluca, do mesmo bronze da sua cor. Diziam que ela era bugra” (DOURADO, 1981, p.16). Da mesma maneira que Gaspar herda de sua mãe a cor negra de seus cabelos, Januário herda da mãe a cor terrosa do bronze em sua pele.

Fugindo da justiça pelos ermos do interior das Minas Gerais, Januário pensa que o constante contato com a personagem Isidoro o tornou mais escuro: “Aceito ser bugre, eu aceitaria mesmo ser preto, se fosse mulato de cor. Esse ano que passamos juntos, um colado no outro, esquecidos de nossa condição, me fez seu parente [de Isidoro]” (DOURADO, 1981, p.21). Para a personagem, antes de todos os acontecimentos que o levaram a sua situação de foragido, ser chamado de “bugre” era uma ofensa. Após suas constantes fugas, Januário passa a aceitar a sua condição de mestiço.

Refletindo sobre o que Januário falou, Isidoro pensa algo semelhante: “Parece que naquele tempo todo, os dois juntos o tempo inteiro, um sombra do outro, uma na pele do outro, Nhonhô tinha escurecido; às vezes parecia mesmo um puri, não um puri pela metade, o que na verdade ele era” (DOURADO, 1981, p.37). Para além das questões étnicas que envolvem o período histórico da ambientação do romance, a aceitação da cor escura de sua pele a partir de sua sombra, Isidoro, é a aceitação da cor terrosa de sua figura.

A cor da pele é a primeira entrada para o mitema do duplo dentro da figura da personagem. Além de ser um duplo por concretizar em atos os desejos inconscientes de Gaspar, o tema da duplicação se repete em outras imagens que se constelam em torno de Januário. Isidoro, por exemplo, pode ser visto como uma nova duplicação da personagem, como na questão da cor negra, sendo que o próprio escravo também carrega um duplo interior. Isidoro, desejando se libertar da relação entre senhor e escravo com Januário, pensa em matar seu amo, o que lhe daria a alforria por matar um traidor da Coroa. Porém, a personagem luta contra essa voz interior que deseja realizar o crime, pois ele gosta de seu amo: “Nhonhô! Tornou ele agora decidido, também ele carecia de acordar. Para que a outra voz, o outro eu noturno não o sujigasse, tomando conta de suas mãos, a arma já na mira. (DOURADO, 1981, p.39)

Como considera Bruñel (2005), o duplo é resultado de um conflito psíquico de uma desordem íntima frente a algo que se teme. O “outro eu noturno” de Isidoro personifica esse conflito, quase tomando posse de suas mãos para executar o assassinato de seu senhor, um ato

que durante um longo tempo ele já pensava e que, com a ideia de Januário de se entregar, coloca a personagem dentro de um dilema.

Januário também sente a presença de um “outro eu noturno”, que continua desperto mesmo no sono: “Não se lembrava sequer de ter adormecido, tão de mansinho passou do entressono para a silenciosa muralha do sono profundo. Um outro eu dentro dele continuava vigilante e insone. Um eu que não conseguia nunca dormir (DOURADO, 1981, p.39)”. Aqui o seu duplo interior é sua memória cíclica na qual a narração foca no capítulo sobre a personagem, um “eu” que não descansa mesmo quando ele está exausto.

Personagem interiormente cindido, figura que expressa os desejos recalcados de incesto e parricídio de Gaspar, o seu destino final é a morte. O fato de lentamente enegrecer em contato com sua “sombra”, Isidoro, é uma metáfora de sua lenta morte interior. Porém, é principalmente através do enforcamento em efígie que o mitema do duplo aparece dentro na figura de Januário.

O primeiro capítulo do romance, que narra os acontecimentos pela perspectiva de Januário, tem o nome de “A farsa”. Esse título é uma alusão à condenação de morte em efígie que a personagem sofre após fugir ao ser acusado de crime contra a coroa pelo assassinato de João Diogo Galvão. Na epígrafe do romance, explica-se o que seria tal tipo de condenação:

'A morte em efígie, ainda que farsa, tinha todas as consequências da natural. Seguiu-se dela a servidão e a infâmia da pena e o confisco dos bens. Não aproveitava em circunstância alguma ao réus a esperança de perdão; e que o quisesse poderia matar sem receio de crime.' - 'História Antiga de Minas Gerias', de Diogo de Vasconcelos. (DOURADO, 1981, p.9)

Após matar João Diogo, Januário foi preso e esperava sua condenação quando foi secretamente libertado pelo pai. Nas memórias de Januário, o pai o alertava de que mesmo fugindo a Coroa poderia condená-lo e executá-lo: “Mesmo você longe, eles podem julgar, mesmo condenar. Mesmo enfocar de modo fingido, em efígie feito dizem, mas com a mesma valia [...] o homem que você é, que você era, não vai poder ser nunca mais [...]” (DOURADO, 1981, p.49).

Se for levado em conta o momento histórico em que o romance foi publicado, a execução em efígie pode ser lida como uma alegoria ao exilamento de intelectuais e políticos brasileiros durante a ditadura militar. O assassinato de João Diogo transforma-se, dentro do contexto despótico do Brasil Colonial, em uma ofensa à Coroa Portuguesa, sinal para insurreição das Minas e, mesmo com Januário fugindo, os poderes do Estado conseguem anulá-lo como ser social. Porém, para além da alegoria, *Os sinos da agonia* exploram o efeito

simbólico no indivíduo de uma execução em farsa de uma duplicata de si.

Rememorando o encontro final com o pai antes de sua fuga, Januário considera que a conversa havia sido dirigida a uma outra pessoa, a que morreu na execução em efígie: “Via tudo de longe, era como se o pai estivesse falando não a ele mais a um outro que tinha morrido na pantomina da praça” (DOURADO, 1981, p.20). Essa sensação de que o que ele era antes da farsa do enforcamento em efígie é “um outro” é uma forte característica da figura de Januário, que constantemente se sente como um “morto-vivo”.

Seguindo as anotações de Autran Dourado (1976) para a composição do romance, nota-se que o núcleo de sua ideia é trazer uma perspectiva simbólica ao ritual de morte em efígie. Para o escritor, por detrás dessa execução há a experiência mágica da similitude presente nos princípios mágicos das civilizações primitivas: “Se se destrói a imagem de uma pessoa, se destrói essa pessoa. Se se martiriza um objeto ou imagem de uma pessoa, mesmo à distância ele sofrerá” (DOURADO, 1976, p.85).

A morte em efígie de Januário é resultado de uma interpretação errônea dos motivos que o levaram a assassinar João Diogo. Quando o pai lhe conta que seu ato foi interpretado pelo Capitão-General como um sinal para a sublevação, a personagem percebe que a ação cometida por amor toma proporções políticas que englobam todo o universo ficcional do romance:

[...] indícios foram se juntando a indícios, transformados em certezas que seriam facilmente confirmadas através de torturas e acareações. [...] Tudo fazia sentido, voltava ele a pensar no seu círculo vicioso. As peças se ajustavam perfeitamente. Só não fazia sentido a sua própria verdade. O seu crime foi outro, não o que ele tinha cometido [...] Me descobriram, descobriram tudo, mesmo o que não cheguei a sonhar, ia dizendo a si mesmo, sufocado pelo absurdo. (DOURADO, 1981, p.47)

Mesmo fugindo, a morte é efetividade através de um ritual de sacrifício com uma efígie da personagem: “Tudo um fingido arremedo de um verdadeiro e exemplar sacrifício” (DOURADO, 1981, p.33). Servindo de mão para os planos secretos de Malvina, Januário se vê dentro de uma conspiração muito mais ampla, em que o assassinato de João Diogo deixa de ser somente um crime passional para tomar proporções coletivas. Após fugir, a execução de sua efígie foge dos padrões normais para se tornar uma grande festividade dentro de Vila Rica:

Mas o Capitão-General quis que aquela punição diferente fosse executada de maneira aparatosa e também fora do comum. [...] queria com isso fortalecer a sua posição junto a el-Rei e preparar o povo, pelo temor da força, para a derrama que viria a seguir, esperava-se. (DOURADO, 1981. p.30)

Um crime realizado de forma ingênua por um amor cego se transforma, dentro do

universo ficcional de *Os sinos da agonia*, em um ato a ser punido com um sacrifício para atemorizar o coletivo. Segundo René Girard (1990), o sacrifício é algo ao mesmo tempo sagrado e criminoso, possuindo a função de trazer o sentimento catártico para uma determinada coletividade. É um meio de preservar a unidade social, polarizando em vítimas reais ou ideais a violência que se pretende purgar nessa sociedade.

O assassinato passional de Januário se torna assim uma ação trágica quando toma proporções cósmicas dentro do universo ficcional do romance. Na visão de Gaspar, o culpado pela morte de seu pai foi punido de forma exemplar para manter o medo das pessoas frente ao poder da Coroa portuguesa: “[...] aquela farsa da morte em efígie, dirigida com todas as minúcias de aparatoso e importante enforcamento na praça, só para amedrontar a cidade [...]” (DOURADO, 1981, p.190).

No cerne dos rituais de sacrifício, é possível perceber um desejo simbólico de dominar o tempo: “[...] no poder sacramental de dominar o tempo por uma troca vicariante propiciatória que reside na essência do sacrifício. A substituição sacrificial permite, pela repetição, a troca do passado pelo futuro, a domesticação de Cronos” (DURAND, 2002, p.311). Na visão de Durand (2002), os sacrifícios são um ato negativo que tenta se converter em positivo na medida em que almeja controlar ritualisticamente os poderes destruidores do tempo cronológico. O sacrifício traz também uma purificação através da escolha de um indivíduo a ser culpabilizado por todas as tensões coletivas: “O sacrifício, que faz que o bode expiatório pague por nós, traz o alívio da própria expiação” (MORIN, 1970, p.110).

A “farsa” tem justamente esta conotação de tentativa de domínio: é um ritual sacrificial executado pelo Coroa portuguesa para aplacar o tempo devorador que anuncia a ruína do ciclo do ouro mineiro e o enfraquecimento do poder imperial na colônia. A morte em efígie é para “amedrontar”, refrear os impulsos inconfidentes do povo mineiro contra o despotismo português através de um bode expiatório, Januário.

Os acontecimentos ocasionados pelo evento do enforcamento em efígie são reconstruídos pela memória imaginativa de Januário a partir dos relatos de seu escravo, Isidoro. Em sua imaginação, a execução foi precedida por uma enorme festividade carnavalesca: “De noite haveria luminárias e fogos, quando os ânimos estariam escancaradamente exaltados e se praticaria toda a sorte de pecados, na fervilhante agitação do sangue, do sexo, da bebida” (DOURADO, 1981, p.30).

Dentro do regime dramático do imaginário, há uma relação isomórfica entre os

significados simbólicos subjacentes aos rituais de sacrifício e os de práticas orgiásticas. A licenciosidade das festas carnavalescas é um momento em que as normas sociais são abolidas para reatualizar o drama cíclico do imaginário frente ao tempo: “A festa é ao mesmo tempo momento negativo em que as normas são abolidas, mas também alegre promessa da ordem ressuscitada” (DURAND, 2002, p.312). O festim orgiástico ressalta todo o simbolismo por detrás da “farsa”: aplacar a degeneração temporal que se sente dentro do romance em uma tentativa de reafirmar o tempo vivido no período colonial: “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” (DOURADO, 1981, p.31).

O sacrifício pode, muitas vezes, ser eufemizado através do simulacro: “Em toda a Europa, tais práticas eram correntes no Carnaval: a efígie do Carnaval é queimada, afogada ou enforcada e decapitada” (DURAND, 2002, p.309). Assim, as festas carnavalescas se valiam do sacrifício de uma efígie para se valer dos valores fecundantes da morte sobre a vida. Porém, na visão do antropólogo haveria uma espécie de “traição” do sentido trágico do sacrifício nessas práticas, pois ele passaria do sentido de iniciação, de “[...] um comércio, uma garantia, uma troca de elementos contrários concluída com uma divindade” (DURAND, 2002, p.310) para o sentido de purificação.

No universo ficcional do romance, a morte em efígie de Januário como uma grande festividade coletiva para causar medo pode ser pensada como uma execução que vem para purificar os desejos de revolta dos inconfidentes. Trai o que há de trágico e iniciático no ritual, na ambição de se assenhorar do tempo, estando inserido dentro de um contexto imaginário de enfraquecimento do drama sacrificial.

Para a execução, uma grande forca é construída na praça central da cidade: “Era uma grande forca de braúna de quinze degraus [...] nela se poderia perfeitamente executar qualquer criminoso [...] e não um simples boneco de palha figurando o réu Januário Cardoso, fugido do braço da Justiça del-Rei” (DOURADO, 1981, p.30). Esse boneco de palha, a efígie de Januário, é montado de forma a se assemelhar a um condenado, “[...] um enorme boneco de capim, do tamanho mesmo de um homem, a que tiveram o macabro cuidado de vestir a alva dos penitentes” (DOURADO, 1981, p.33). Ele será, na imaginação de Januário, uma duplicação de si, simbolizando o sujeito que ele foi até o assassinato de João Diogo:

Com ajuda da imaginação e da memória, Januário tentava recompor toda a cena que o preto, na sua simpleza, mal podia descrever. Recompunha com tudo o que sabia e lhe contaram de sacrifícios e sortilégios [...] Como se pintasse o painel da sua própria morte: e na verdade o era, sentia. Sentindo antecipadamente no pescoço o

golpe, o peso do carrasco que lhe saltou nas costas. E de relance, num clarão, viu: [...] O corpo se esticando num baque, acorda presa na trave, balangou para um lado e para o outro, girando num movimento pendular, as pernas soltas e desamparadas. (DOURADO, 1981, p.35)

Em torno das figuras heterogêneas que Bruñel (2005) identifica, nas interpretações literárias do duplo, há aquelas que tratam da relação de identificação da personagem com um simulacro técnico de si mesmo, como acontece em *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde. Vendo a execução do boneco de palha, Januário imagina a sua morte e, ao fazer isso, percebe a situação fantasmagórica de sua existência como outro, já morto: “Ele sonhando, o pensamento absurdo de que alguém o sonhava. Carecia de voltar. Mas não estou sonhando, estou morto, voltava a dizer. Morto, no inferno” (DOURADO, 1981, p.51).

A similitude entre Januário e sua efígie, a relação de parentesco mágico entre o indivíduo e o simulacro construído para representá-lo, confirma-se na visão de Isidoro:

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 fura com faca ou punhal, mesmo a pessoa de longe começa a espernear e a sofrer, a sangrar e a morrer, igual o calunguinha. [...] Mesmo longe, Nhonhô devia ter sentido o baque na goela [...] Nhonhô estava morto, era questão de mais dia menos dia. Era só entregar o corpo, a alma apunhalada. (DOURADO, 1981, p.37)

A referência à prática africana do Vodou reforça o aspecto mágico, de realidade antropológica no nível da imaginação, da semelhança entre a cópia e o original. Ao enforcar o boneco, a Coroa portuguesa realiza um ritual que condena simbolicamente uma vida à morte: “De qualquer maneira foi morto. Na alma, em efígie. Não ia agora apenas entregar o corpo?” (DOURADO, 1981, p.215).

Ao final do romance, após sua epifania lunar dentro da gruta, Januário entra em Vila Rica e é alvejado por soldados que o procuravam:

Um soldado perguntou se devia ir na frente avisar que o homem morreu. O alferes fulminou-o com um olhar furioso. Bobagem, disse. A gente tem de levar é o corpo para eles verem. Faz tempo que ele estava morto. Mesmo antes da gente atirar. (DOURADO, 1981, p.222)

Januário, preso à cidade pelas memórias do “outro” que morreu na forca, entra na cidade e se entrega voluntariamente a morte. É um trágico fim de um indivíduo que, inexistente para o seu meio social, deseja encontrar a morte definitiva.

Dessa maneira, o mitema do duplo na figura de Januário aparece tanto nas imagens que o relacionam à personagem Gaspar como à sua efígie. Sua execução em farsa condena-o a uma morte em vida que o leva em busca da morte final. O boneco enforcado como uma

tentativa de amedrontar uma sociedade à beira da sublevação pode ser interpretada também como símbolo do fracasso de purgar os recalques amorosos de Gaspar que a figura de Januário simboliza através do sacrifício. Tal sacrifício é em vão e o amor incestuoso de Gaspar e Malvina leva, assim, os três protagonistas à morte.

3.4 Memória do futuro, destino do passado: o *sermo mythicus*

Malvina, Gaspar e Januário podem ser pensados, partindo de Autran Dourado (1983), como personagens-metáforas. Para Negreiros (2011) os protagonistas são personificações de diferentes temporalidades. Reunindo diversas imagens para compor simbolismos que permitem ao leitor uma participação afetiva e subjetiva a partir das experiências das personagens, dentro da organização geral, do romance eles surgem como símbolos de diferentes posturas do homem frente ao tempo.

A chave para essa hipótese é dada pelo narrador-coro no capítulo “Destino do passado”, que chama a atenção para o fato de Malvina possuir uma “memória do futuro” e Gaspar, um “destino do passado”:

Embora as palavras, assim juntas, sobretudo memória do futuro e destino do passado, possam parecer contraditórias e arbitrarias [...] só recorrendo a uma arbitrária e contraditória aproximação, a uma símile ou metáfora, poderemos entender e amar dois seres tão diferentes e tão próximos, de encontro difícil, senão impossível, a não ser pela destruição, e tudo que com eles se passou e ainda passará (DOURADO, 1981, p.150).

A relação das personagens com o futuro e o passado se expressa formalmente nas anacronias²⁴ que ocorrem no decorrer do discurso da narrativa. Negreiros (2011) considera que, no capítulo “Filha do sol, da luz”, focalizado na perspectiva de Malvina, o discurso segue de forma progressiva a história. Os eventos são narrados em um curso linear, indo do momento em que Gaspar fica sabendo que seu pai vai casar até o assassinato de João Diogo. Todavia, essa linearidade é marcada por vários avanços temporais na história. No início do capítulo, narra-se a conversa que João Diogo teve com o filho sobre o casamento com Malvina. Ao final desse trecho, a voz narrativa conta que foi ela quem recompôs na imaginação essa conversa, quando já estava casada:

24 Seguindo os apontados de Nunes (1988), a compreensão de como o tempo se expressa na narrativa surge da comparação de como se relacionam a história. Na relação entre essa dupla temporalidade, ocorrem as anacronias, em que o discurso pode ser remissivo ou antecipatório em relação ao presente da voz narrativa. Genette (1995) chama essas discordâncias temporais entre a história e o discurso de *analepse*, quando ocorre um recuo, e *prolepse*, quando ocorrem avanços.

Foi mais ou menos o que contou para Malvina a mucama Inácia, que tudo ouvia e tudo sabia. Essa 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 (DOURADO, 1981, p.74).

O advérbio de tempo “depois” marca um avanço do discurso da narrativa em relação à história, uma *prolepse*. Durante todo o capítulo “Filha do sol, da luz” ocorre esse tipo de anacronia prospectiva, muitas vezes aparecendo através do referido advérbio. Um exemplo é o momento em que a personagem presta atenção no olhar do enteado e que a voz narrativa conta que aqueles pensamentos de Malvina não ocorreram no exato momento da história em que via Gaspar: “Isso ela reparou quando depois no quarto se lembrava – na hora confusa e branca (DOURADO, 1981, p.101). As *prolepses* são, portanto, marcas formais na narração do simbolismo ígneo de Malvina, do seu desejo de fogo de imaginar e controlar o futuro:

As referências metafóricas a Malvina como “filha da luz e do sol”, a brancura da sua pele e a ruivice dos seus pelos justificam o trabalho do romancista em caracterizá-la como sendo “luminosidade”. Tal luminosidade tem relação com o tempo, pois ela é que tenta ver claro o futuro à sua frente (NEGREIROS, 201, p.143).

Essas constantes anacronias entre o presente do discurso com o futuro da história marcam também a confusão de Malvina, sua “memória do futuro”. Ela se apropria de algumas situações vivenciadas com o enteado e, através da imaginação, especula sobre o que poderia ter acontecido. Seu desejo de que o que imagina seja real é tão ardente que ela passa ver como acontecido os elementos que imaginava que poderiam acontecer, fundindo um futuro imaginado da memória com o passado vivido: “O repassar das emoções acumuladas em segredo se fundia com a absurda memória do futuro. Passado e futuro eram uma só memória, pasto do tempo presente. Não sabia mais distinguir o que tinha vivido daquilo que sonhou” (DOURADO, 1981, p.117).

É com as forças simbólicas da vontade ígnea presente no mitema do fogo e da capacidade de manipular o destino do mitema da fiandeira que Malvina tenta fazer a fusão da sua memória do futuro com o tempo presente da narração. Como uma figura extrovertida, é ela que agirá em direção ao futuro da história, tentando realizar o seu impossível amor e, por consequência, tramando a trágica história que o romance conta.

Já o foco narrativo em Gaspar, no capítulo “Destino do passado”, que tem como presente da narração o velório de João Diogo Galvão, é marcado por recuos na história, como quando ele lembra sua sensação no enterro da irmã: “Aquela outra vez, há vinte anos” (DOURADO, 1981, p.133). Figura simbolicamente marcada pelo peso da terra, Gaspar não aceita o fluir do tempo, olhando nostalgicamente para aquilo que fica no passado: “De repente

as coisas começam a acontecer tão depressa, num instante já era passado detrás dos morros, eram mortas” (DOURADO, 1981, p.130).

Durante o velório, as lembranças são a principal característica do capítulo: “O coração indolente não cessava agora de indagar. E ele procurava descobrir no tempo, nos desvãos da memória, quando foi” (DOURADO, 1981, p.153). A personagem retorna ao passado para compreender o momento exato em que se apaixonou por Malvina, o início da tragédia que levaria à morte de seu pai.

O retorno ao passado não serve para Gaspar como uma reflexão para depois agir, mas sim como uma reflexão para entender o seu presente e os acontecimentos que o cercam: “Nas suas rumações ia de um ponto ao outro da memória, não no fundo abissal do tempo, mas bem perto [...] a memória que ele procurava ordenar como uma sucessão fria e cronológica de fatos [...] Para descobrir e entender” (DOURADO, 1981, p.154). É uma expressão do profundo simbolismo terroso que sustenta sua figura, marcado por valores de passividade.

Nas “ruminações”, que já se configuram como um recuo ao presente da narração, há momentos em que outras *analepses* aparecem no fluxo de consciência de Gaspar. Quando se lembra de olhar para a toalha vermelha que cobre o cravo de Malvina, a personagem abruptamente associa essa toalha com aquela que a mãe pediu quando ele partiu em viagem para a Europa: “A toalha de damasco vermelho caída no chão. A toalha branca, do melhor galego. Linho, meu filho. O sudário, a paixão de Verônica. Linho branco, o canto. O canto, a brancura, Leonor” (DOURADO, 1981, p.158).

Na associação entre a toalha vermelha e a toalha branca, há, em primeiro lugar, o vínculo contrastante entre o simbolismo da cor vermelha, relacionada à Malvina, com a cor branca, relacionada com a mãe. Nessa associação, há também uma *analepse* dentro de uma *analepse* maior: no velório, Gaspar relembra a primeira vez que viu Malvina e o cravo no solar do pai; nessa lembrança, há também um outro recuo, o pedido da mãe morta.

Os recuos cada vez mais profundos, no passado, ganham profundidade simbólica através da passividade do mitema da terra. A personagem se relaciona constantemente com o passado, o que o impede de agir no presente e de sequer visualizar um futuro. É o “destino do passado”, em que o que já aconteceu aparece como um fardo que impede aquele que lembra de prosseguir.

Januário, como duplo de Gaspar, também rememora durante todo o romance. No início do capítulo “A farsa”, após a voz narrativa contar em que lugar ele está, a personagem

lembra o que o pai falou quando pediu para a personagem fugir de Vila Rica: “Não volte nunca mais, meu filho. [...] A voz pesada do pai, cavernosa, arrancada das entranhas. [...] Dentro dele, na memória, sempre” (DOURADO, 1981, p.15).

A voz do pai, que ecoa “cavernosa” como uma memória com base no mitema da terra, chega à narração através de uma *analepse*. É um recuo a outro momento da história do romance, em que Januário estava preso por ter matado João Diogo Galvão. Esses recuos são constantes no capítulo “A farsa”, como quando Januário escuta os sinos tocarem à noite e começa a lembrar dos sinos durante o dia: “Não agora de noite: nos dias claros que a memória guardava. [...] Isso de dia, há muitos anos” (DOURADO, 1981, p.15).

Mas ao contrário de Gaspar, marcado somente por *analepses*, no discurso narrativo com foco em Januário ocorre tanto recuos como avanços. É uma memória do “sempre”, em que diferentes momentos coabitam em um presente de reflexão dentro da simbólica gruta. Um exemplo é aquele momento em que Januário lembra a primeira vez que viu Malvina. As sensações corporais descritas nessa lembrança são de outro momento da história, quando ele já tem contato íntimo com Malvina: “Não agora, ali, a cavalo, mais depois” (DOURADO, 1981, p.15). Há uma dupla anacronia nessa passagem: o “agora” de ver Malvina no cavalo é uma *analepse*, o “depois” é uma *prolepse* em relação ao presente desse passado que o recuo narra.

Na visão de Nunes (1988), quando a narrativa combina recuo com avanço da história, há um efeito de “ubiquidade”, de uma quase onipresença temporal. Na personagem, essa ubiquidade lhe dá vertigem: “Toda essa mistura brumosa de passado e futuro, e mesmo a sensação de presente [...] o deixava tonto: a cabeça girando, cuidava que ia desmaiar” (DOURADO, 1981, p.52).

Dessa maneira, as anacronias, no discurso do romance, aparecem de formas distintas conforme a personagem em foco: Malvina avança, Gaspar recua e Januário tanto avança quanto recua. As *analepses* e *prolepses* marcam as posturas que essas personagens tomam frente ao tempo.

No nível da superfície, o romance conta uma história sobre um amor incestuoso. Porém, no nível das profundezas, do segundo texto, *Os sinos da agonia* conta um mito que tematiza o choque entre distintas temporalidades personificadas nas personagens:

E assim como ele caminhava para o passado, ela ia sempre rumo ao futuro. Dois seres que caminham em direção oposta, vagarosamente, para depois, com o tempo e a aceleração, atingirem o paroxismo e a vertigem. E chegarem finalmente ao mesmo destino, tu poderias dizer, Tirésias, com a clara e sonora voz de tua cegueira

(DOURADO, 1981, p.152).

Se esse choque fosse de combate direto entre as forças luminosas do fogo de Malvina contra as forças escuras das terras de Gaspar, seria possível identificar o imaginário do romance próximo à forma com que os símbolos aparecem dentro do regime heroico, tal como identificado por Durand (2002). Entretanto, no decorrer da narrativa, não há uma vitória da “luz” sobre as “trevas”. As diferenças entre as personagens são mantidas até o fim, quando todos encontrarem o “mesmo destino”, a morte. Pelo contraste que não chega ao maniqueísmo, é possível aproximar o simbolismo profundo encontrado na obra com o regime dramático do imaginário.

O regime dramático é uma noção que serve para compreender os mitos em que não ocorre o conflito direto entre protagonista e antagonista, com a anulação do segundo e a vitória do primeiro (o regime heroico), ou unificação “mística”, em que pares opostos se fundem em uma única imagem (o regime místico). No regime dramático, considerado sintético, as diferenças entram em contato através de uma harmonização dos contrastes: “A síntese não é um unificação mística, não visa a confusão dos termos, mas a coerência, salvaguardando as distinções” (DURAND, 2002, p.349).

A epifania final dos protagonistas frente ao seu destino, que aceitam lucidamente e sem terror a morte, é um indicador que aproxima o imaginário do romance com o regime dramático: “[...] o terror diante do tempo foge, a angústia diante da ausência e a esperança na realização no tempo [...]” (DURAND, 2002, p.194). Nesse regime, o tempo já não é mais visto somente como algo a ser temido ou algo a ser eufemizado, e sim algo a ser incorporado, vivido em seu próprio ritmo: “O antídoto do tempo já não será procurado no sobre-humano da transcendência e da pureza das essências [regime heroico], mas na segura e quente intimidade da substância [regime lírico] ou nas constantes rítmicas que escondem fenômenos e acidente [regime dramático]” (DURAND, 2002, p.194).

As posturas frente ao tempo simbolizadas por Gaspar, que “caminhava para o passado”, e por Malvina, que “ia sempre rumo ao futuro”, aproximam-se dos esquemas verbais e dos arquétipos atributos que sustentam o imaginário do regime dramático. A figura de Gaspar está ligada ao atributo arquétipo “para trás”, o passado, sustentado pelo esquema verbal de “voltar” e “recensear”. Todas as imagens identificadas nos mitemas da terra e do andrógino podem ser lidas dentro desse movimento temporal. O peso e o negrume da terra levam a personagem a cultuar o passado através da mãe e da irmã, expressões em que sua

anima outrora se identificou e no qual ele ainda continua preso. As constantes *analepses* no discurso da narrativa quando foca em sua perspectiva possuem principalmente a função de voltar para sensações do passado e recensear os acontecimentos que ocasionaram a tragédia em que a personagem vive.

Já a figura de Malvina está ligada ao atributo arquétipo “para frente”, o futuro, sustentado pelo esquema verbal de “amadurecer” e “progredir. Nos símbolos constelados dentro do mitema do fogo e da fiandeira há constantemente o desejo de chegar ao futuro, imaginando-o ou controlando o presente para nele chegar. As *prolepses* presentes no foco narrativo da personagem marcam seu constante desejo de avançar para o futuro que imagina.

Aproximando o regime dramático com o gênero dramático²⁵, é possível perceber que o principal aspecto desse imaginário é o conflito temporal entre o passado e o presente: “[...] as estruturas sintéticas do imaginário [o regime dramático] e o gênero dramático põem em jogo a contradição o tempo com sua face trágico e sua face triunfante – o confronto entre a experiência do passado e a esperança do futuro” (TURCHI, 2003, p.238). O mito literário motriz do romance propõe essa dinâmica: Gaspar, “experiência do passado”, entre em conflito com um movimento contrário, Malvina, “esperança do futuro”. Cabe à narrativa dramatizar esse conflito de maneira a preservar essas diferenças dentro de um sistema maior, a unidade da obra.

Analisando uma das quatro estruturas do imaginário, o “dialético/contrastante”, Durand aponta que:

Qualquer drama, no sentido amplo em que o entendemos, é sempre pelo menos de duas personagens: uma representa o desejo de vida e eternidade, a outra o destino que entrava a procura do primeiro. Quando se acrescentam outras personagens, a terceira, por exemplo, é apenas para motivar – pelo desejo amoroso – a querela das duas outras (DURAND, 2002, p.350).

Malvina, “desejo de vida e eternidade”, entra em conflito com Gaspar, “destino que entrava”. Januário é a terceira personagem, duplo que concretiza todos os desejos reprimidos de Gaspar e que potencializa o drama do encontro entre as personagens no ato de assassinar João Diogo Galvão. Na superfície do triângulo amoroso representado pelos protagonistas, há um nível mais profundo, mítico, em que a relação entre o homem e o tempo é dramatizada para se chegar à morte. *Os sinos da agonia* toca, assim, nos temas fundamentais do imaginário: o tempo e a morte.

25 A aproximação dos regimes do imaginário com os gêneros poéticos não implica que cada regime só aparecerá dentro de um determinado gênero. Durand (2002) aponta que o regime dramático aparece tanto na tragédia, na comédia e no drama como no romance e no cinema.

Entre o esquema verbal de “voltar” e “recensear” e o esquema verbal de “amadurecer” e “progredir”, há um verbo geral que expressa a postura dramática do imaginário: “ligar”. No romance, a figura de Januário realiza uma função próxima a desse verbo. Como o deus grego do qual seu nome deriva²⁶, o discurso narrativo inicia e termina focando sua perspectiva. Será ele que fará uma ponte simbólica entre aquilo que poderia se unir ao “para frente” de Malvina com o “para trás” de Gaspar.

Uma situação que atua também como um fator de ligação entre o contraste do futuro e do passado é a música. Quando Gaspar volta esgotado de sua longa fuga, Malvina deseja que seja a música de seu cravo que o desperte do sono: “E mesmo desejando que a sua doce música e não qualquer ruído visse acordá-lo, tocava bem baixo, pedia ao mesmo moderação. As notas do cravo abadado ao longe [...] a sua música macia e dulçorosa devia despertar o enteado” (DOURADO, 1981, p.94).

Na visão de Chevalier e Gheebrant (2007), todas as civilizações utilizam a música como uma forma de comunicação em momentos intensos da vida individual e coletiva. Malvina, sonhando com o primeiro contato com o enteado mazombo, deseja que seja o som de seu cravo o contato inicial entre ambos. Para Cirlot (2005), a música é uma forma de comunicação natural que toca a subjetividade, já que sua apreciação é interior. O que a personagem deseja ao tocar “sua doce música” para acordar o enteado é comunicar-se intimamente com ele já antes de se verem.

O primeiro encontro entre as personagens ocorre na sala em que o cravo se encontra. Gaspar chega em frente ao instrumento. Admirado por sua beleza, ele começa a dedilhar algumas notas soltas. Tenta formar um acorde, mas o som não sai correto. Tenta mais uma vez e o som sai perfeito. Para a imaginação de Malvina, o acorde ganha uma significação muito maior do que uma combinação de notas tocadas simultaneamente: “E voltou a repetir o acorde. Agora a cara era mais tranquila, quase alegre e feliz. [...] Outra vez o mesmo acorde. Pelo menos para ela estava perfeito. Ele também achou. Daquela acorde podia nascer uma melodia. Uma sonata, uma ária, lindeza do céu” (DOURADO, 1981, p.101).

Na comunicação subliminar e labiríntica que ocorre entre as personagens dentro do romance graças a possibilidades de múltiplas perspectivas, é possível perceber que Gaspar pensa o mesmo que Malvina: “De novo o mesmo acorde. Mais seguro de si mesmo agora, se quisesses, podia tirar o adágio de uma sonata. Os olhos foram se alagando, uma mansidão,

26 Autran Dourado (1983) baseou o nome da personagem na figura mítica de Janus, o deus bifronte, com uma face voltada para frente e outra voltada para trás, associado às portas de entrada e de saída.

uma vaga ternura na alma” (DOURADO, 1981, p.158).

Todavia, seguido a esse momento de harmonia, Gaspar toca violentamente todas as teclas do cravo. Na visão de Malvina, o enteado destrói toda a beleza que seu acorde havia criado: “[...] ele correu a mão com raiva pelo teclado, da primeira a última tecla. Tão forte o fragor, de repente dezenas de rolinhas na sala voavam assustadas e ruidosas, o estrondo dum clavinote” (DOURADO, 1981, p.101).

Gaspar, uma figura que personifica o “destino que entrava”, lembra nesse instante da mãe e da irmã e fica com raiva dos sentimentos de harmonia que tem frente à música, por isso bate nas teclas do cravo: “A mãe, o linho, Leonor. Aquela mulher agora! Desejo violento de tudo destruir, tudo abandonar. Destruir, destruir o cravo. [...] E sem cuidar de onde estava, do que fazia, correu violentamente a mão fechada no teclado” (DOURADO, 1981, p.158). Esse gesto de autorrepreensão possui relação com sua devoção aos mortos e sua castidade, pois se permitir a um prazer quase sexual com a música fere a memória que ele tem de sua mãe e de sua irmã.

Exasperada pelo resto, Malvina o repreende:

E mesmo trêmula e atônita conseguiu avançar para ele, lhe segurou o braço e imperiosa disse não! Um não que ele deve ter ouvido tão forte feito ouviu os sonhos escarrilhados despertando-a da frouxidão e do suave encantamento. E ele sacudiu o braço [...] se afastou. (DOURADO, 1981, p.101)

Na visão de Gaspar, seu ato de se afastar tem um significado muito mais profundo. “Súbito aquele grito. Ela disse não! e a mão lhe apertando o braço, segurando. Sem mesmo se voltar, sacudiu o braço, para se ver livre. Se ver livre, não sabia de quem” (DOURADO, 1981, p.158).

Convivendo cotidianamente com a presença solar de Malvina treinando em seu cravo, Gaspar abandona por um tempo seu pesado fardo terroso de cultuar o passado e os mortos e volta a tocar em sua flauta:

Tanto tempo nas sombras e no reino dos mortos, Gaspar renascia para a vida, para a luz. [...] E o novo homem passava agora horas seguidas trancado no quarto, procurando recuperar a sua antiga maestria na flauta [...] Voltava a tocar com o antigo desembaraço e precisão. (DOURADO, 1981, p.161)

Para Cirlot (2005), a flauta é um instrumento ao mesmo tempo erótico e fúnebre. Além disso, sua forma fálica e o timbre agudo conotam *animus* pela forma e *anima* pelo som. Assim, o contato musical com Malvina, apesar de fazer renascer Gaspar “para a luz”, não anula nem se funde com os elementos simbólicos que fundamentam sua figura: a flauta é ao mesmo tempo um objeto que expressa simbolicamente seu culto aos mortos e sua androgenia.

Com o tempo, Gaspar passa a ajudar Malvina nas suas lições ao cravo: “Ela sempre interessada e viva, ele paciente, terno e brando, em pouco tempo Malvina já tirava sozinha uma pavana espanhola” (DOURADO, 1981, p.161). Tal situação conota uma ligação entre figuras simbolicamente assentadas nos elementos fogo e terra.

Sobre a união do fogo com a terra, Bachelard (1999) lembra o devaneio alquímico, em que fogo destilaria a terra até chegar ao “sal puro”, a “terra do céu”, efetuando assim o casamento entre ambos os elementos. No imaginário de *Os sinos da agonia*, porém, o fogo e a terra se relacionam através de um diálogo musical, em que as características de ambos são mantidas de forma a produzir um todo harmônico que salvaguarda as diferenças. Esse diálogo se realiza principalmente no duo de cravo e flauta que eles executam em suas tardes musicais. Enquanto Gaspar treinava solitário, ele já escolhia músicas que pudesse tocar em dupla com Malvina: “E buscava nos concertos, sonatas e óperas, os passos que podiam ser tocados sem voz, num duo de cravo e flauta” (DOURADO, 1981, p.161).

João Diogo, contente pela amizade do filho com a esposa, expressa seu desejo de ver os dois tocando juntos: “Ainda quero ver você e Gaspar, os dois tocando juntos uma, como é que se chama? Sonata, disse ela. Pois é, uma sonata para mim. Já quer um duo, perguntou ela, maldosamente arriscando” (DOURADO, 1981, p.108).

Ao utilizar do duplo sentido do “duo”, Malvina chama a atenção para o aspecto sexual presente no contato mediado pelo ritmo. A imagem do duo musical aparece assim no romance com um simbolismo que oscila entre o contato afetivo, quando a palavra silencia, e a conotação sexual:

[...] a música não é mais que o ponto de chegada racionalizado de uma imagem carregada de afetividade, e especialmente, como já dissemos, do gosto sexual. [...] é nos interstícios da palavra, da imagem literária, que bem infiltra-se, para completar, a musicalidade (DURAND, 2002, p.348)

O duo entre Malvina e Gaspar alcança, nas profundezas do imaginário, o dominante copulativo, base gestual na qual o imaginário dramático se assenta. E pelo duo musical que o contato sexual se realiza de forma subliminar entre ambos como um modo de felicidade:

Depois de algum tempo já tocavam juntos (ele na flauta, ela no cravo) pequenas sonatas, pавanas, mesmo uma tarantelas. No princípio Gaspar se negou, Malvina, vendo que no fundo ele queria (não era à toa que treinava no quarto), insistiu. [...] Apesar da emoção, ou por isso mesmo, acompanhada ela tocava melhor do que sozinha, tocava com mais calor e emoção. (DOURADO, 1981, p.110)

As tardes de diálogo musical entre ambos perdem toda a conotação de alegria quando o aspecto sexual se torna explícito. Enquanto Gaspar mostra algo na pauta apoiada no cravo,

Malvina toca a sua mão: “E trêmula pegou pela primeira vez naquela mão. A mão fria, depois quente, a macieza firme. Era uma tentação forte demais, o coração surdo e disparado, ela cuidou desmaiar” (DOURADO, 1981, p.110). Primeiro a mão simbolicamente terrosa de Gaspar está “fria”. Ao toque de Malvina, ela se torna “quente”. Essa passagem pode ser lida, em nível simbólico, como a tentativa de união dos elementos terra e fogo, em que o calor de Malvina tenta esquentar a frieza de Gaspar. Esse toque de mãos traz à consciência de Gaspar que a relação entre ambos não é somente de amizade, mas também de paixão carnal. Todo o amor filial que a personagem projeta em Malvina se explicita para ele com um amor sexual. É a perversão do sentimento puro que ele acreditava ter com as imagens de *anima* identificadas com a mãe e a irmã, de um convívio dessexualizado com o elemento feminino:

E esse mínimo encontro acordou-o, mudava-lhe toda a vida, assinalou para sempre um destino. Não somente o amava há muito tempo, é capaz que desde a primeira vez que se encontraram; ele também. De maneira diferente, conforme o feitio de cada um, mas se amavam. Malvina ardentemente querendo [...] ele sem querer (DOURADO, 1981, p.164)

Assim, o contato sexual entre a terra e o fogo, tal como aparece em *Os sinos da agonia*, mantêm as características de cada elemento, não ocorrendo uma união de fusão, mas sim a harmonia dramática:

Ela viva e esperta, ciente, brusca e indomável, procurando comandar os sucessos e os dias; ele lento e tardonho, mesmo abúlico, sem se dar conta do que se passava nas camadas subterrâneas, não querendo ir para o futuro, mas apenas prolongar aquelas horas mansas e boas [...] (DOURADO, 1981, p.165)

O contato entre os dois protagonistas, simbolizado na música, é um drama que tenta manter a coerência dos contrários sem anular suas distinções. É uma situação que se identifica com simbolismo geral presente dentro do regime dramático: “[...] se a música ou a sonata são primordialmente casamento harmonioso, não deixam por isso de ser diálogo, cobrem a duração de um tecido dialético” (DURAND, 2002, p.350).

A castidade de Gaspar e o tabu do incesto não permitem que tal união avance do simbolismo musical para o contato carnal, mantendo assim uma tensão dialética entre os valores simbólicos que cada um carrega: “Era uma luta sobre-humana contra o sangue e contra as trevas, contra ela e contra a si mesmo também” (DOURADO, 1981, p.167). Na visão de Gaspar, ambos devem permanecer no contato contrastante e subliminar da música.

Após as tentativas de Malvina apressar o futuro que sonhava, o momento musical em que as personagens conseguiam se comunicar acaba, tornando-se somente mais uma lembrança de algo bom que fora perdido:

A felicidade silenciosa, a sossegada e branda paradeza do tempo. [...] Por que não se desligar do tempo e apenas gozar o puro compassado amor? Por que pensar e dizer a palavra amor, quando tudo podia ter continuado sem nome no silêncio do coração, para todo o sempre felizes e despreocupados (DOURADO, 1981, p.153).

É somente na música, com Gaspar solando melodias em sua flauta enquanto Malvina o acompanha ao cravo, que essas personagens-metáforas, personificações da “esperança do futuro” e do “destino que entrava”, conseguem manter uma conversa em que se compreendem. Na música ela acompanha de forma introvertida com a harmonia do cravo, enquanto ele avança de forma extrovertida com a melodia da flauta. Para cada um, o outro fala uma linguagem compreensível: Gaspar vê sua passividade em Malvina enquanto Malvina vê sua atividade nele.

Além de Januário e da música, há os sinos, presentes durante toda a obra e que dá nome ao romance. Para Braga (2010), são os sinos que fazem convergir, no decorrer da narrativa, as diferentes temporalidades das personagens em um único presente. Além disso, a autora considera que os sinos que tocam em agonia simbolizam o destino pressentido por todas as personagens, a morte. Já Maia (2008) pensa os sinos como um elemento musical que harmoniza os diferentes destinos das personagens.

Os sinos possuem, no romance, conotações ambíguas, como aparece na perspectiva de Januário: “Os sinos-mestres dobrando soturnos, secundados pelos meões retomando a onda sonora no meio do caminho, o sinos pequenos repenicando alegres, castrados, femininos, nas manhãs ensolaradas, diáfanas, estridentes” (DOURADO, 1981, p.15). Essa ambiguidade entre valores positivos e negativos, que ocorre também em mitemas como o do fogo e o da fiandeira, é uma das características das narrativas que vinculam um imaginário dramático: “Este mitos, com sua fase trágica e sua fase triunfante, serão sempre *dramáticos*, quer dizer, porão em jogo as valorizações negativas e positivas das imagens” (DURAND, 2002, p.282-283, grifos do autor).

Segundo Chevalier e Gheerbrant (2007), o simbolismo do sino está associado a percepção que o indivíduo possui do seu som. Para a imaginação de Januário, o badalar dos sinos foi a trilha sonora que anunciou sua morte em efígie: “E o dia inteiro, mesmo depois da boca da noite, a almas feito se diz, quando o sino do Carmo e a garrida batiam as nove pancadas pedindo reza, sono e silêncio [...] todos porém de olhos aflitos e brilhantes na agoniada espera” (DOURADO, 1981, p.29).

Para Malvina, o som dos sinos possui conotação negativa. Enquanto espera que o enteado acorde de seu descanso após voltar de suas caçadas, seu maior medo é que seja os

sinos, e não o seu cravo, o som que o desperte:

Não suportaria ao menos a ideia de que aqueles arrastados, tristes e torturantes sinos que tocavam a agonia às vezes o dia inteiro (só paravam quando o agoniado rendia a alma), aqueles malditos sinos e não a música que os seus dedos (mais que seus dedos ainda inábeis, o coração) fabricavam, viessem acordar Gaspar (DOURADO, 1981, p.95).

Para Gaspar, em grande parte do romance, o som dos sinos também é algo com conotações negativas: “Ruim mesmo era quanto tocavam à agonia. Às vezes o dia inteiro, as batidas espichadas, dava nos nervos, intervaladas” (DOURADO, 1981, p.132). No enterro do pai, o badalar lhe dá náusea: “A casa rodava, a terra estremecia surda, os sinos dobravam dentro da sala, o corpo vibrava - um enorme diapasão, as ondas ensurdecedoras, sem fim” (DOURADO, 1981, p.150).

No capítulo “A roda do tempo”, os sinos deixam de significar algo negativo para as personagens. Na visão de Turchi (2003), a roda simboliza, dentro do regime dramático, o ciclo das repetições temporais, sustentado pelo ritmo do dominante copulativo. Nas anotações de Autran Dourado (1983), “roda do tempo” era o mecanismo utilizado para atrasar e adiantar o relógio. No romance, esse capítulo ajusta as diferentes temporalidades dos protagonistas em um mesmo presente, e o elemento que os liga são os sinos, símbolos que anunciam, como na profecia de Tirésias, o destino trágico das personagens, a morte.

É através dos sinos que Malvina chega à compreensão do seu destino. Após essa epifania, os sinos deixam de ter conotação negativa para a personagem: “O sino-mestre voltava a bater lendo as sete pancadas da agonia. As ondas largas morriam vagorosamente, mais longe do que eram. Nenhuma angústia, nenhum tremor, ela parecia mesmo não ouvir” (DOURADO, 1981, p.189). Aceitando a morte anunciada pelas pancadas dos sinos da agonia, Malvina escreve a carta em que confessa seu crime, coloca o enteado como seu parceiro e então retira a sua própria vida.

Para Gaspar, os sinos da agonia passam a simbolizar sua aspiração à morte: “O sino batia longe, tão longe que se cuidava ainda mergulhado no tempo do sonho e da memória; lúcido, estranhamente feliz. Longe a pancada ficou vibrando no ar até encontrar o túmulo do silêncio. [...] tudo o confortava, ele se sentia mesmo feliz” (DOURADO, 1981, p.193). Anunciando a morte futura ao qual estará condenado pela vingança de Malvina, os sinos deixam de ser perturbadores para evocar a paz da morte que ele intimamente sempre buscou.

Reconhecendo para si a morte de sua efigie, Januário caminha para a morte na praça de Vila Rica aos sons dos sinos, os mesmos que imaginou prenunciando sua execução: “[...]”

os sinos do Carmo voltaram a tocar a primeira das setes soturnas badaladas. Mas ele não ouviu, não podia ouvir. [...] ele avançava para a morte” (DOURADO, 1981, p.193). Ao som do badalo dos sinos da agonia, Januário parte para o encontro da morte que, muito antes, já havia sido executada através de sua efigie.

Esse encontro final de todos na morte é a realização do que o narrador-coro havia profetizado evocando Tirésias:

Dois seres que caminham em direção oposta, vagorosamente, para depois, com o tempo e a aceleração, atingirem o paroxismo e a vertigem. E chegarem finalmente ao mesmo destino, tu poderias dizer, Tirésias, com a clara e sonora voz de tua cegueira (DOURADO, 1981, p.152).

A matriz do romance, o *sermo mythicus* de *Os sinos da agonia*, é uma narrativa mítica do drama do encontro entre temporalidades distintas, que “caminham em direção oposta”, tendo como final a morte. Partindo dessa matriz simbólica, identificada no interior da dinâmica narrativa pelas quais as imagens literárias se relacionam, é que se torna possível dar o nome do mito subjacente ao romance.

Interpretando os principais mitemas através da amplificação dos conteúdos simbólicos, identificou-se que romance vincula internamente um mito sobre o conflito. Na visão do desenvolvimento histórico do mito de Hipólito e Fedra no Ocidente, é possível perceber que, na relação conflituosa entre as duas figuras do mito arcaico, há a possibilidade de explorar múltiplos choques entre tendências opostas:

Essa aptidão para encarnar na relação de protagonistas pontos de vista ou filosofias muito diversas, próprias a uma consciência ou a uma época, essa faculdade de captar, pelo efeito de sugestões, reflexos ou utilizações de novas colorações, é o que faz constituir propriamente em mito a história de Fedra (BRUNEL, 2005, p.345)

Para além de analogias, *Os sinos da agonia* reatualiza essa narrativa arcaica sobre o tabu do incesto como um mito sobre o choque entre a esperança do futuro e a rigidez do passado. Esse conflito entre diferentes pontos de vistas ocorre na relação entre as figuras de Malvina e Gaspar, personificações de olhar para o futuro e para o passado, e é complexificado com a figura de Januário, que olha tanto para os dois tempos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ainda que os resultados do presente estudo caminhem para uma compreensão simbólica da unidade do romance, em nenhum momento se pretendeu dissertar uma análise totalizante e definitiva sobre o romance. Como considera Durand (1996), a leitura mitocrítica depende, em última instância, da subjetividade do pesquisador. Ao contrário de propor uma exegese dogmática sobre as possibilidades de leitura da obra, o que se desejou foi abri-la a novos olhares.

O caminho interpretativo escolhido para as imagens literárias de *Os sinos da agonia* é um de vários possíveis dentro do labirinto simbólico de Autran Dourado. A exposição e a interpretação dos principais mitemas não são definitivas, mas fios para guiar aqueles que desejam adentrar no devaneio poético do romance. Para que os símbolos analisados no romance ganhem significado, eles precisam antes da participação da subjetividade daquele que lê, pois, do contrário, seriam somente signos, palavras que designam arbitrariamente coisas.

No percurso desse caminho, mais importante do que propor uma trajetória foi a percepção da riqueza que uma visão matizada sobre as noções de símbolo e mito trazem para uma leitura aprofundada do romance. As propostas de Autran Dourado em seus ensaios, a respeito de como o símbolo literário deve ser sentido antes de ser decodificado, passando pela compreensão de que as personagens são grandes metáforas, até chegar ao entendimento de que a literatura reatualiza mitos antigos dando-lhe novos significados, foram ampliadas ricamente pela perspectiva do imaginário.

O método de amplificação dos conteúdos oníricos proposto por Jung aplicado às imagens literárias foi uma porta de entrada para vivenciar lucidamente o prazer que o devaneio do romance suscita. A imaginação material dos elementos foi uma poderosa contribuição para a compreensão das imagens mais fortes identificadas, centradas no elemento fogo e terra. Por fim, a noção de trajeto antropológico das imagens e a proposta de categorização das formas invariantes da imaginação encontrada nos regimes do imaginário foram instrumentais para conseguir determinar o núcleo mítico da narrativa através dos elementos simbólicos esquemáticos encontrados no romance,

Devido aos limites deste estudo, a análise finalizou no momento em que se identificou o “nome” do *sermo mythicus* do romance, o mito de Hipólito e Fedra. A continuação do

estudo mitocrítico da obra deve partir a partir desse momento para a compreensão das variações e inovações que o mito literário presente em *Os sinos da agonia* traz em relação ao mito arcaico.

Na visão de Negreiros (2011), o mito de Hipólito e Fedra, na reatualização de Autran Dourado, se aproxima da visão moderna da tragédia. Se, no mito arcaico, as figuras servem como instrumentos do conflito do amor erótico com a castidade, personificados nas deusas Afrodite e Ártemis, em *Os sinos da agonia*, a intervenção divina é retirada. Em um contexto moderno, os protagonistas são impulsionados para seu destino por motivações internas.

No presente estudo, essas motivações internas foram analisadas através dos mitemas que sustentam as figuras das personagens. O desejo de acelerar o futuro é a expressão maior do mitema do fogo em seus valores de extroversão, enquanto que o desejo de viver o passado é a expressão do mitema da terra em seus valores de introversão. O mitema do duplo problematiza o drama humano do sacrifício como forma de coagir as forças incontroláveis de Cronos em favor do homem. Assim, é possível afirmar que não somente o choque entre os protagonistas deixa de ser impulsionado pela vontade divina como também é marcado internamente pelos símbolos associados a essas personagens.

O simbolismo do mitema do fogo presente na figura de Malvina, de uma presença solar vivificante para um sol negro e destruidor, guarda semelhanças com as conotações que o nome de Fedra evoca: “*Fedra*, que significa a brilhante, é uma criatura de luz que pouco a pouco vai sendo habitada pela noite” (BRUÑEL, 2005, p.343). Esse movimento da figura mítica é marcado na personagem pela lento escurecer de seu fogo interior, até converter-se em uma potência destruidora.

Uma das inovações que o romance traz em relação ao mito arcaico é a aproximação entre a madrasta com o arquétipo da mulher fatal. Malvina inicia seus contatos com Gaspar desejando ser uma nova mãe para ele. Porém, apaixonada, ela se torna uma mãe terrível, pois seus encantos de fogo passam a ser a expressão de uma feiticeira que deseja exercer seu poder de fiandeira sobre o enteado, controlando-o para chegar no futuro que deseja.

Analisando a recepção do mito de Carmen, presente no romance *Carmen*, de Prosper Mérimée, Bruñel (2005) aponta o desenvolvimento do arquétipo da mulher fatal. A história da cigana de vestidos vermelhos, com sua feminilidade terrível e vinda das trevas que manipula o destino de Don José, levando-o para sangrentos derramamentos de sangue, é atualizada, no século XX, focando no aspecto interior dessas personagens. A figura de Carmen é marcada

pelo fogo sexual: “Como mulher solar, fascina e irradia com sua presença [...] Um sol negro, Carmen brilha com um fogo vital sombreado pelo desconhecimento do homem” (BRUNEL, 2005, p.149).

Vê-se que Malvina se aproxima da figura de Carmen por esse fascínio de “sol negro” que ambas carregam simbolicamente. A protagonista de *Os sinos da agonia* ganha cores muito mais intensas que a figura mímica de Fedra e poderes que oscilam entre o bem e o mal que carregam sua figura de novidade.

Sobre o mito de Hipólito e Fedra, Bruñel (2005) aponta que as reatualizações tendem a focar a figura de Fedra em detrimento da de Hipólito. Apesar de tanto Malvina como Gaspar terem o mesmo espaço dentro do foco narrativo, é notável a força que a personagem imprime dentro do imaginário da obra. Sua forte presença e sua força simbólica de criar as situações principais dentro do romance alçam-na ao *status* de uma das grandes personagens femininas da literatura brasileira. Se, no mito arcaico, Fedra é “[...] uma figura da desgraça (BRUÑEL, 2005, p.343)”, Malvina reatualiza a madrasta apaixonada dentro do desenvolvimento do arquétipo da mulher fatal, no século XX, ou seja, da mulher que reclama para si o direito à sensualidade e a liberdade de dispor de si própria.

O homossexualismo implícito presente na figura mítica de Hipólito se expressa na obra pelo mitema do andrógino. Segundo Autran Dourado (1983), Eurípedes inseriu a personagem Arícia como noiva de Hipólito para “[...] disfarçar a possível impressão de androgenia e homossexualismo do adolescente Hipólito, inadmissíveis na sua época, mas trivial na Grécia” (DOURADO, 1983, p.86). No romance, a beleza e a castidade de Gaspar não são escamoteadas, e muitas vezes a personagem tem reação de fraqueza que identifica como parte de sua feminilidade que deseja reprimir. Reatualizando Hipólito como o andrógino sofredor, a obra dá maior profundidade simbólica ao arcaico caçador que honra tributo a Ártemis.

Cindindo a figura mítica de Hipólito em dois personagens, o romance traz também uma novidade ao mito arcaico ao problematizar a figura do enteado. O tabu do incesto deixa de ser visto apenas como uma pulsação por parte da madrasta, pois o enteado também tem desejo por ela. O sonho de matar o pai, um eco edípiano em Gaspar, é concretizado por Januário, seu duplo, que realiza, explora uma faceta que pouco aparece nas tragédias de Eurípedes, Sêneca e Racine. O vínculo de Gaspar com a mãe e a irmã transpostas para a relação conflituosa que tem com Malvina toca o tema mítico do desejo do filho pela mãe.

Segundo Bruñel (2005), no mito de Carmen, a imagem da mãe personificada em Micaela, com seu vestido azul, se associa com o simbolismo da terra de repouso e intimidade em contraposição com o fogo destruidor de Carmen.

No imaginário de *Os sinos da agonia*, as imagens de Ana Jacinta e Leonor ocupam uma posição de contraste com a figura de Malvina, não na posição antitética como acontece entre Micaela e Carmen no romance de Merimeé. Os simbolismos se aproximam, pois as memórias de Gaspar sobre a sua mãe e sua irmã estão encadeadas pelo mitema da terra e a cor azul, enquanto que a cor da figura de Malvina é o vermelho do fogo. Ainda assim, a diferença entre ambas não é de maniqueísmo, mas de um jogo dialético em que Gaspar acaba percebendo muitos aspectos da mãe e da irmã em Malvina.

O sacrifício de Januário, em efígie, é também um dos elementos diferenciadores da novidade do mito literário subjacente ao romance traz ao mito arcaico. Atua tanto como um ritual dramático das relações entre o homem e o tempo como uma forma fracassada de purgar os desejos incestuosos de Gaspar. Pela morte em efígie, *Os sinos da agonia* aborda tanto o tabu do amor do enteado pela madrasta quanto o primitivo ritual humano do sacrifício como forma de dramatizar o conflito.

Assim, aparecendo com uma dinâmica conservada, e ao mesmo tempo com muitas variações, a narrativa arcaica de Hipólito e Fedra surge no interior do romance com a novidade de um verdadeiro mito, com profundidade psicológica e existencial. Em termos bachelardianos, é possível afirmar que esse mito arcaico está evocado no nível de ressonância das imagens da obra, suscitando uma experiência sensível, para só depois ser racionalizado no nível da repercussão, das referências textuais e eruditas. Em outras palavras, o mito na narrativa analisada é primeiro sentido existencialmente, colocando o leitor frente aos eternos problemas do imaginário, o tempo e a morte, para só depois ser racionalizado em suas referências intertextuais.

Por fim, resta refletir sobre como a análise do imaginário de *Os sinos da agonia* contribuiu para a compreensão do prazer sentido na leitura de uma obra carregada de tragédias e desesperança. Na primeira leitura desse romance, percebeu-se que havia em suas linhas um profundo niilismo, pois nenhuma personagem encontra outra saída para as suas aflições se não a morte. Mas se percebeu também que dela se poderia retirar um prazer se o leitor entrasse no jogo simbólico que a narrativa propõe, de experimentar em profundidade o drama do conflito entre querer acelerar o futuro e voltar para o passado.

Para Negreiros (2011), a aceitação passiva da fatalidade do destino pelas personagens está relacionada com um sentido trágico na visão niilista de Schopenhauer. De fato, no nível da superfície, não há nenhuma luz de esperança, todos são esmagados pelas engrenagens das rodas do tempo, e o cosmos ficcional, ao fim da obra, fica próximo da desintegração.

As narrativas que se constelam dentro do regime dramático do imaginário não necessariamente devem apontar explicitamente uma esperança dentro do tema mítico do drama humano em relação ao tempo mortal: “O drama temporal representado – transformado em imagens teatrais, musicais ou romanescas – é privado de seus poderes maléficos, porque pela consciência e pela representação o homem vive realmente o domínio do tempo” (DURAND, 2002, p.350).

O romance *Os sinos da agonia*, ao dramatizar o choque entre passado e futuro, permite uma catarse para aquele que participa simbolicamente do seu imaginário por trazer à consciência os temores ao homem frente ao tempo e à morte. O destino de todos os protagonistas é a morte, mas, pela comunicação transubjetiva da imagem literária, o leitor que se abrir para os simbolismos dessa narrativa terá experienciado através da imaginação o sentimento da angústia.

Vivenciando o mito dramático de Hipólito e Fedra na reatualização de *Os sinos da agonia* no nível da repercussão, o romance atinge o que Bachelard (1993) chama de “sublimação pura” das imagens literárias. A convivência do leitor com as imagens consteladas dentro dos mitemas analisados, carregadas das angústias das personagens, está dentro daquilo que o filósofo chama de felicidade do não vivido, do prazer de experimentar diferentes sensações dentro de um universo esteticamente elaborado:

Um livro angustiado oferece aos angustiadados uma homeopatia da angústia. Mas essa homeopatia age, sobretudo, numa leitura mediada na leitura valorizada pelo interesse literário. [...] Porque a angústia é fictícia: somos feitos para respirar livremente [...] E é nisso que a poesia – ápice de toda a alegria estética – é benéfica. (BACHELARD, 2006, p.25)

Ao se valer da teoria do imaginário como uma forma criativa de interpretação das imagens literárias, o exercício crítico frente aos símbolos, norteado pela noção de “leitor intermediário” de Goethe, permite compreender o prazer encontrado frente à angustiante narrativa de *Os sinos da agonia*. Convertendo a atividade da *aisthesis* em uma nova *poesis*, a leitura aqui proposta chegou a uma compreensão no nível da *katharsis*, momento em que prazer estético toma caráter de uma “[...] experiência subjetiva e intersubjetiva, através da aprovação da obra e identificação das normas predeterminadas a serem explicitadas” (JAUSS,

2001, p. 101).

Assim, essa experiência em profundidade que a estética da angústia presente nas imagens do romance propicia é, dentro da felicidade da leitura literária, uma forma de beleza estética. Convivendo com o trágico destino de figuras que confrontam de diferentes formas o tempo e a morte, uma leitura simbólica de *Os sinos da agonia* permite à consciência imaginante a sublimação do não vivido, pois o leitor não necessita ter vivenciado as sensações expressas pelas personagens para compreendê-las, basta tê-las sentido em sua subjetividade pelo devaneio encadeado pelas imagens do romance.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Emile Cardoso. **A representação do trágico na literatura latino-americana pós-45**. 2006. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) - Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2006. Disponível em: <http://bdtd.bce.unb.br/tesesimplificado/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=959>. Acesso em: 15 abr. 2013.
- ARISTÓTELES. **Poética**: tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Souza. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da moeda, 1986.
- BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- _____. **O ar e os sonhos**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- _____. **A formação do espírito científico**: contribuição para uma psicanálise do conhecimento. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.
- _____. **A poética do devaneio**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- _____. **A psicanálise do fogo**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- _____. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- _____. **A terra e os devaneios da vontade**: ensaio sobre a imaginação das forças. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- _____. **A terra e os devaneios do repouso**: ensaio sobre as imagens da intimidade. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARBIERI, Ivo. O Modernismo na ficção. In: COUTINHO, Afrânio; COUTINHO, Eduardo de Faria. **A literatura no Brasil**: parte II, estilos de época, a era modernista. 3. ed. v. 5. Rio de Janeiro: José Olympio, Niterói: EDUFF, 1986. p. 263-590.
- BRAGA, Andrea Abadia de Magalhães. **Tempo e memória em Os sinos da agonia**: uma relação de convergência. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2010. Disponível em: <<http://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/1860/1/TempoMem%C3%B3riaSinos.pdf>>. Acesso em: 15 abr. 2013.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. Rio de Janeiro: Vozes, 1986. 3 v.
- BRUÑEL, Pierre (Org.) **Dicionário de mitos literários**. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 46. ed. São Paulo: Cultrix, 2008.

BURGOS, Jean. **Pour une poétique de l'imaginaire**. Paris: Seuil, 1982.

CAVALCANTI, Tito R. de A. **Jung**. São Paulo: Publifolha, 2007.

COSTA, José Carlos da. Os sinos da agonia, ficção e pós-modernidade. **Línguas & Letras**, Cascavel, v. 9, n. 17, p. 251-269, 2008. Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/linguaseletras/article/viewArticle/2078>>. Acesso em: 16 abr. 2013.

COUTINHO, Afrânio; SOUZA, J. Galante de. **Enciclopédia de Literatura Brasileira**. 2. ed. v.1. São Paulo: Global, 2001.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alam (Org.). **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, figuras, cores, números. 21. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

CIRLOT, Juan-Eduardo. **Dicionário de símbolos**. São Paulo: Moraes, 2005

DIEL, Paul. **O simbolismo na mitologia grega**. São Paulo: Attar, 1991.

DORTIER, François (Org.). **Dicionário de ciências humanas**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DOURADO, Autran. **Autran Dourado**: seleção de textos, notas, estudo biográfico, histórico e crítico e exercícios por Angela Maria de Freitas Senra. São Paulo: Abril Educação, 1983.

_____. **O meu mestre imaginário**. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

_____. **Uma poética do romance**: matéria de carpintaria. 2. ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Difel, 1976.

_____. Símbolo literário e símbolo psicológico. In: CONGRESSO ABRALIC, 3., 1995, Niterói. **Anais...** São Paulo: Edusp; Niterói: ABRALIC, 1995. p.181-184.

_____. **Os sinos da agonia**. 5. ed. São Paulo: Difel, 1981.

_____. Os Sinos da Agonia, romance pós-moderno. **Revista USP**, São Paulo, n.20, p. 119-124, 1993-1994.

DURAND, Gilbert. **Campos do imaginário**. Lisboa: Instituto Piaget, 1996

_____. **As estruturas antropológicas do imaginário**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. **La imaginación simbólica**. Buenos Aires: Amorrortu, 1971.

_____. **O imaginário**: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Rio de Janeiro: Difel, 2001.

_____. **De la mitocrítica al mitanálisis:** figuras míticas y aspectos de la obra. Barcelona: Anthropos, 1993.

_____. **Mito, símbolo e mitodologia.** Lisboa: Editorial Presença, 1982.

_____. **Mito e sociedade:** a mitanálise e a sociologia das profundezas. Lisboa: A Regra do Jogo, 1983.

ELIADE, Mircea. **Tratado de história das religiões.** São Paulo: Martins Fontes, 1993.

ESCRITOR Autran Dourado morre aos 86 anos no Rio. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 30 set. 2012, Ilustríssima. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1161772-escriptor-autran-dourado-morre-aos-86-anos-no-rio.shtml>>. Acesso em: 5 abr. 2013.

FALECIMENTO: a mercearia literária de Autran Dourado. **Jornal do comércio**, Recife, 30 set. 2012, Cultura. Disponível em: <<http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/literatura/noticia/2012/10/02/a-marcenaria-literaria-de-autran-dourado-58333.php>>. Acesso em: 5 abr. 2013.

FELÍCIO, Vera Lúcia Gonçalves. **A imaginação simbólica nos quatro elementos bachelardianos.** São Paulo: EDUSP, 1994.

FERNANDES, Liduína Maria Vieira. **O trançado das personagens negras na costura-risco autraniana.** 2006. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2006. Disponível em: <<http://www.cchla.ufpb.br/posletras/images/teses2006/LiduinaMaria.pdf>>.. Acesso em: 15 abr. 2013.

FONSECA, Laura Goulart. **Nos labirintos da memória:** a poética de Autran Dourado em Os sinos da agonia e Ópera dos mortos. 2007, Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007. Disponível em: <http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/trabalhos/2007/lauragoulart_noslabirintos.pdf>. Acesso em: 15 abr. 2013

GARAGALZA, Luiz. **La interpretación de los símbolos:** hermenéutica y lenguaje en la filosofía actual. Barcelona: Anthropos, 1990.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa.** Lisboa: Vega, 1995.

GIMENEZ, Isabel Cristina Souza. **Autran Dourado:** uma poética da agonia e da decadência. 2005, Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo, 2005.

GIRARD, René. **A violência e o sagrado.** São Paulo: EDUSP, 1990.

HARRIS, Wendell. La Canonicidad. In: SULLÀ, Enric. **El Canon Literario.** Madrid: 1998, p.37-60.

HAUSER, Arnold. Tragédia e humor. In: _____. **Maneirismo: a crise da renascença e o surgimento da arte moderna**. São Paulo: Perspectiva, 1993. p.103 – 111.

JAUSS, Hans Robert. O prazer estético e as experiências fundamentais de *poiesis*, *aisthesis* e *khatarisis*. In: JAUSS, Hans Robert; ISER, Wolfgang; STIERLE, Karheinz; GUMBRECHT, Hans Ulrich. **A literatura e o leitor**: textos de estética da recepção. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001. p.85-103

JUNG, Carl Gustav (Org.). **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis: Vozes, 2000.

_____. **O homem e seus símbolos**. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. 11. ed. São Paulo: Ática, 2007.

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

LIMA, Susana Moreira de Lima. **Espaços possíveis**: identidade e legitimidade social em Os sinos da agonia, de Autran Dourado. 2003, Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) - Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2003.

MAIA, Cláudia Cristina. **Paisagem na neblina**: "Os sinos da agonia", de Autran Dourado, 2008. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, UFMG, 2008. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-7D2J99/dissertacao-claudia-completo-definitivo-formatado.pdf;jsessionid=7043767691B951324427E17B131E1357?sequence=1>>. Acesso em: 15 abr. 2013.

MAIA, Pedro Américo (Org.). **Dicionário crítico do moderno romance brasileiro**. v. 1. Belo Horizonte: Gente Nova, 1970.

MARTHA, Alice Áurea Penteadó. Níveis de leitura na estrutura narrativa de Os sinos da Agonia, de Autran Dourado. **Mimesis**, Bauru, v. 22, n.2, p. 81-93, 2001. Disponível em: <http://www.usc.br/biblioteca/mimesis/mimesis_v22_n2_2001_art_06.pdf>. Acesso em: 16 abr. 2013.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. Duplo. In: Zilá Bernd (Org.). **Dicionários de figuras e mitos literários das Américas**. Porto Alegre: Tomo Editorial/ Editora da Universidade, 2007, p. 229-234.

_____. As faces do duplo na literatura. In: INDURSKY, Freda; CAMPOS, Maria do Carmo (Org.). **Discurso, memória, identidade**. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2000, p.111-123.

_____. **Poesia e imaginário**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

MOISÉS, Massaud. **História da literatura brasileira**: modernismo. v. 3. São Paulo: Cultrix, 2004.

MORIN, Edgar. **O homem e a morte**. Lisboa: Publicações Europa-América, 1970.

NEGREIROS, Carlos Augusto de. **De Atenas a Vila Rica**: ressignificações do mito de Fedra. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Centro de Expressão e Comunicação, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2011.

NEJAR, Carlos. **História da Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Copesul: Telos, 2007.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

OLIVEIRA, Márcio da Silva. **As influências do trágico nos romances contemporâneos Opera do mortos e Os sinos da agonia, de Autran Dourado**. Dissertação (Mestrado em Letras) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Arte, Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2011.

OLIVEIRA, Patrícia de. Autran Dourado: um tecelão, um legado, uma saudade. **Mais um livro**, 02 out. 2012. Disponível em: <<http://www.mais1livro.com/autran-dourado-um-tecelao-um-legado-uma-saudade/>>. Acesso em: 5 abr. 2013.

PAES, José Paulo; MOISES, Massaud. **Pequeno dicionário de literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1967.

PAGNAN, Celso Leopoldo; SBIZERA, José Alexandre Ricciardi ; TRINDADE, André Fernando dos Reis . Os Sinos da Agonia: uma visão jurídica. **UNOPAR Científica**. Ciências Jurídicas e Empresariais, v. 12, p. 77-84, set. 2011. Disponível em: <<http://www12.unopar.br/unopar/pesquisa/rcArtigos.action>>. Acesso em: 16 abr. 2013.

PETRY, Cassionei Niche. Ele conhecia o risco do bordado. **Gazeta do sul**, Santa Cru do Sul, 10 out. 2012. Disponível em: <http://www.gaz.com.br/gazetadosul/noticia/371097-ele_conhecia_o_risco_do_bordado/edicao:2012-10-03.html>. Acesso em: 5 abr. 2013.

PLATOW, Vladimir. Morro no rio, aos 86 anos, o escritor Autran Dourado. **Agência Brasil**. São Paulo, 30 set. 2012. Disponível em: <<http://agenciabrasil.ebc.com.br/noticia/2012-09-30/morre-no-rio-aos-86-anos-escritor-autran-dourado>>. Acesso em: 5 abr. 2013.

RODRIGUES, Carine Bier. Os sinos da agonia: narrativa composicional. **Letrônica**, v.2, n.1, p.293-305, jul. 2009. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/letronica/article/viewFile/5080/4045>>. Acesso em: 16 abr. 2013.

SAMPAIO, Flávia Rodrigues de. **Os sinos da agonia**: uma desleitura do mito de Fedra, 2008, Dissertação, (Mestrado em Letras)-Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2008.

SENRA, Angela. **Paixão e fé**: Os sinos da agonia de Autran Dourado. Belo Horizonte, UFMG, 1991.

SOUZA, Eneida Maria de (Org.). **Autran Dourado**. Belo Horizonte: Centro de Estudos Literários da UFMG; Curso de Pós-Graduação em Letras - Estudos Literários, 1996.

SOUZA, Necilda de. **O rito funerário em Autran Dourado**. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Centro de Letras e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2003. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.uel.br/document/?code=vtls000098008>>. Acesso em: 15 abr. 2013.

TURCHI, Maria Zaira. **Literatura e antropologia do imaginário**. Brasília: Universidade de Brasília, 2003.

WUNENBURGUER, Jean-Jacques; ARAUJO, Alberto Filipe. Introdução ao Imaginário. In: ARAUJO, Alberto Filipe; BAPTISTA, Fernando Paulo (Org.) **Variações sobre o Imaginário**. Lisboa: Instituto Piaget, 2003. p.23-45.