



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA**  
Departamento de Letras e Artes  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS**



**EVELLIN NAIANNA SOUZA OLIVEIRA GOMES**

**DO DESEJO E DA AGONIA: A REPRESENTAÇÃO DO AMOR TRÁGICO EM *OS SINOS DA AGONIA*, DE AUTRAN DOURADO**

Feira de Santana-BA

2024

EVELLIN NAIANNA SOUZA OLIVEIRA GOMES

**DO DESEJO E DA AGONIA: A REPRESENTAÇÃO DO AMOR TRÁGICO EM OS  
SINOS DA AGONIA, DE AUTRAN DOURADO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários na Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS), para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

**Orientadora:** Profa. Dra. Flávia Aninger de Barros

Feira de Santana-BA

2024

Ficha Catalográfica - Biblioteca Central Julieta Carteado - UEFS

G45d

Gomes, Evellin Naianna Souza Oliveira

Do desejo e da agonia: a representação do amor trágico em Os Sinos da Agonia, de Autran Dourado / Evellin Naianna Souza Oliveira Gomes. – 2024  
91 p.: il.

Orientadora: Flávia Aninger de Barros.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Feira de Santana,  
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Feira de Santana, 2024.

1. Literatura brasileira. 2. Autran Dourado. 3. Os Sinos da Agonia.  
4. Amor. I. Barros, Flávia Aninger de, orient. II. Universidade Estadual de  
Feira de Santana. III. Título.

CDU 869.0(81)-31

Daniela Machado Sampaio Costa - Bibliotecária - CRB-5/2077

## **TERMO DE APROVAÇÃO**

EVELLIN NAIANNA SOUZA OLIVEIRA GOMES

### **DO DESEJO E DA AGONIA: A REPRESENTAÇÃO DO AMOR TRÁGICO EM OS SINOS DA AGONIA, DE AUTRAN DOURADO**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual de Feira de Santana, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Aprovada em 03 de abril de 2024.

Banca examinadora:

*Flávia Aninger de Barros*

**Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Flávia Aninger de Barros**

Universidade Estadual de Feira de Santana – UEFS  
Orientadora

*Alana de Oliveira Freitas El Fahl*

**Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Alana de Oliveira Freitas El Fahl**

Universidade Estadual de Feira de Santana – UEFS  
Membro Interno

*Elizabeth Gonzaga de Lima*

**Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Elizabeth Gonzaga de Lima**

Universidade do Estado da Bahia – UNEB  
Membro Externo

## AGRADECIMENTOS

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoa de Nível Superior (CAPES), pelo financiamento dessa pesquisa, sem o qual, não poderia me dedicar intensamente.

À Flávia Aninger de Barros, que antes de ser a prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> que me orientou e conduziu na realização desta pesquisa, foi a mão que afagou, o ombro que amparou e o abraço que envolveu. Sem o seu cuidado e o olhar carinhoso, a Literatura não seria a mesma. Obrigada por me conduzir não só na academia, mas, também, na vida.

À Alana de Oliveira Freitas El Fahl, que, mais que uma professora, foi amiga, conselheira e incentivadora de todas as fases desse processo. Dos memes às fofocas, dos conselhos aos puxões de orelha: minha trajetória foi marcada por seu afeto e bondade. Seu olhar e ouvido atento me ajudaram a construir estas páginas.

À Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Elizabeth Gonzaga por aceitar participar desse momento tão importante e pelas valiosas considerações e provocações feitas.

Ao Prof. Dr. Idmar Boaventura pelo olhar atento durante este percurso e pelas considerações primorosas da qualificação. Sem deixar passar, é claro, Otávio, meu amigo, fera nos desenhos!

À prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Luciene Santos, mestre dentro e fora das salas de aula. Uma “tia” acadêmica que segurou a mão entre risos e conversas.

À minha mãe e avó, Fernanda e Carmem, que foram (e são) meu alicerce, minhas paredes de proteção, meu teto e meu guia: obrigada por sempre incentivarem as minhas escolhas, e acreditarem em mim mesmo quando eu não acreditava ser capaz. Vocês são meu tudo!

Aos meus irmãos, Bruce, Liz e Miguel, que, em cada gesto, demonstraram o amor e a preocupação durante essa caminhada.

A Lucas, meu amparo e minha força, que muitas vezes me viu cercada de livros e compreendeu a necessidade de estar distante. Que não soltou a minha mão e que foi, e é, parte essencial desse processo.

A Irene e Jailton, pelo apoio, afeto e conselhos como “é assim mesmo, podia ser pior”, seguidos de um riso e um acolhimento sem igual.

À Isabela e Emanuele (Manu), minhas flores que estiveram constantemente ao meu lado, ouvindo meus lamentos e desesperos, dando apoio e ombro amigo nas horas de aflição.

À Daniella e Carina, que sempre me acolheram e ouviram meus momentos de estresse, escutaram as minhas angústias e me fizeram ressignificar as frustrações.

Às minhas meninas, Bianca, Cecília e Cleidiane, que foram essenciais para essa caminhada às vezes doce, às vezes amarga. Que me acompanham desde a graduação e participaram de cada momento, desde a preparação para a seleção. Sem o riso, o amparo e o apoio de vocês, esse processo seria muito mais árduo.

À Dayane, presente que ganhei no mestrado. Conviver com você fez de mim uma pessoa melhor. Obrigada pela caminhada conjunta.

À Andréia Araújo, que muito me ajudou na construção desse trabalho, dando colaborações valiosíssimas para a compreensão da obra autraniana.

À Juliana Sales, que, quando ainda na graduação fui apresentar meu primeiro trabalho em evento, me deu conselhos e instruções das quais nunca me esqueci. Sua participação nessa jornada começou naquele dia, quando acreditou que eu era capaz.

À prof.<sup>a</sup> Me. Norma Soeli, grande incentivadora e amiga. Ouvido paciente e atento para as divagações da professora que começou a trilhar seus caminhos. Obrigada pelos ensinamentos que vão para além da gramática.

À Ticianny Figueiredo que, mesmo nos ramos da Linguística, segurou a minha mão desde a concepção do projeto para a seleção. Dividimos lágrimas, sorrisos e nosso desejo de sermos aprovadas. Conseguimos!

Aos professores, funcionários e coordenadores do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários (PROGEL), que foram essenciais para a minha iniciação como pesquisadora na área de Literatura. Em especial, à Joelma Trajano que pacientemente me auxiliou nas dúvidas e na parte burocrática de todo o processo; e à Dona Branca, que atentamente me corrigia quando me atrasava para uma aula, “isso é hora de chegar, branca? Sua tia já está aí!”.

À gestão do Colégio Estadual General Osório, nas pessoas de Leandro, Mércia e Érica, pelo cuidado e afetividade na minha acolhida à casa, e por serem tão sensíveis às necessidades que surgiam fora dos portões e que demandavam a minha ausência.

À Maria Auxiliadora (ou Dora, carinhosamente), que mais que uma coordenadora pedagógica, foi uma mãe e um grande auxílio na condução do meu trabalho e da divisão da Evellin professora e da Evellin pesquisadora; sempre acreditando e incentivando as minhas escolhas.

Aos meus colegas, professores do General, que estiveram cada passo comigo, ouvindo minhas confabulações, ou apenas conversando amenidades para “relaxar”, em especial a

Catiane, Reijane, Soleane e Alexandre. Obrigada pelas conversas, pelos lanches, pelos conselhos e cuidados.

Aos meus alunos, que foram essenciais para compreender a Literatura muito mais do que esse “amontoado de um monte de palavras”, e por mostrarem significados que eu sequer podia imaginar encontrar nas Letras. Em especial, a Rafael Moura, um menino que me ensinou a ler o mundo com outros olhos: olhos de doçura e afeto.

A todos os pesquisadores e pesquisadoras da obra de Autran Dourado que me antecederam e deixaram um legado tão bonito a ser seguido. Espero honrá-los com este trabalho.

*“Quem são os homens mais do que a aparência de teatro? A vaidade e a fortuna governam a farsa desta vida. Ninguém escolhe o seu papel, cada um recebe o que lhe dão. Aquele que sai sem fausto nem cortejo e que logo no rosto indica que é sujeito à dor, à aflição, à miséria, esse é o que representa o papel de homem. A morte, que está de sentinela, em uma das mãos segura o relógio do tempo. Na outra, a foice fatal. E com esta, em um só golpe, certeiro e inevitável, dá fim à tragédia, fecha a cortina e desaparece.”*

(Matias Aires)

## RESUMO

Nesta dissertação, discutimos a representação do amor enquanto elemento trágico na obra *Os Sinos da Agonia* (1974), de Autran Dourado, objetivando contribuir para novas chaves de leitura da obra do autor, além de colaborar para sua fortuna crítica. Conduzimos nosso olhar para a maneira como Autran Dourado lida com uma temática tão antiga, atribuindo a ela elementos de modernidade, como a própria forma em que se apresenta: o Romance. Discutimos também as figurações do sentimento amoroso e seus desdobramentos que encaminham as personagens ao inconciliável, colocando-os frente a frente com as fatalidades do destino e de suas escolhas. Como principais aportes teóricos, utilizamo-nos dos ensaios e entrevistas de Autran Dourado (1976; 1994), bem como dos estudos de Costa e Remédios (1988), Duby (1990), Eagleton (2013), Frye (1973), Lesky (2015), Paz (1994; 2013), Rougemont (2003), Senra (1983; 1991), Souza (1996), Vernant e Vidal-Naquet (1977), Vianna (1999), entre outros.

**Palavras-chave:** Autran Dourado; *Os Sinos da Agonia*; amor; tragicidade.

## **ABSTRACT**

In this dissertation, we discuss the representation of love as a tragic element in the work *Os Sinos da Agonia* (1974), by Autran Dourado, aiming to contribute to new ways of reading the author's work, as well as contributing to his critical fortune. We look at the way Autran Dourado deals with such an ancient theme, attributing elements of modernity to it, such as the very form in which it presents itself: Romance. We also discuss the figurations of loving feelings and their consequences that lead the characters to the irreconcilable, placing them face to face with the fatalities of destiny and their choices. As main theoretical contributions, we use the essays and interviews by Autran Dourado (1976; 1994), as well as studies by Costa e Remédios (1988), Duby (1990), Eagleton (2013), Frye (1973), Lesky (2015), Paz (1994; 2013), Rougemont (2003), Senra (1983; 1991), Souza (1996), Vernant and Vidal-Naquet (1977), Vianna (1999), among others.

**Keywords:** Autran Dourado; *Os Sinos da Agonia*; love; tragedy.

## **LISTA DE FIGURAS**

	Página
Figura 1 - Genealogia Mítica. Família de Fedra 1 (Dourado, 1976, p. 142, adaptada).....	35
Figura 2 - Genealogia Mítica. Família de Fedra 2 (Dourado, 1976, p. 142, adaptada).....	36

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>11</b>
<b>2</b>	<b>AUTRAN ATRAVÉS DA JANELA.....</b>	<b>14</b>
2.1	UM AUTOR EM MOVIMENTO.....	14
2.2	MATÉRIAS DE ROMANCE.....	15
2.3	MATÉRIA DE CARPINTARIA E BORDADO: FORTUNA CRÍTICA.....	19
2.4	OS SINOS.....	21
<b>3</b>	<b>O BADALAR DOS SINOS: PAIXÃO E MODERNIDADE.....</b>	<b>25</b>
3.1	O TRÁGICO: MODERNO DESDE SEMPRE.....	32
3.1.1	<b>O romance como forma.....</b>	<b>37</b>
3.1.2	<b>Dos destinos e jornadas.....</b>	<b>41</b>
3.2	O AMOR E SEUS TRÁGICOS CAMINHOS.....	43
3.2.1	<b>Dupla chama: o vassalo do amor.....</b>	<b>46</b>
3.2.2	<b>Gaspar e a fantasmagórica presença do amor.....</b>	<b>54</b>
3.2.2.1	Uma carta de amor ao “Muy Sñor Meu Capitão-General”.....	62
<b>4</b>	<b>ENCENAÇÕES DO AMOR.....</b>	<b>68</b>
4.1	À PRIMEIRA VISTA.....	70
4.1.1	<b>Olhos para ver(ter).....</b>	<b>73</b>
4.2	O AMOR EM SURDINA.....	76
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>84</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>87</b>

## 1 INTRODUÇÃO

*“Interrogar é às vezes a melhor maneira (socrática) de afirmar.*

*Sempre indagar, sempre perguntar”*

(Autran Dourado)

A temática da tragicidade permeia a Literatura desde tempos imemoriais. O herói, envolvido em sua jornada, segue seu caminho, acreditando-se conhecedor das circunstâncias; entretanto, estas escondem razões desconhecidas que resultarão na sua infelicidade. Esse tema, presente em tantas obras desde a Antiguidade, longe de se esgotar, passa a figurar com novas variações na Modernidade.

Marcada por essa temática, na obra em estudo, *Os Sinos da Agonia* (1974), do autor mineiro Autran Dourado, convivem três personagens centrais: Januário, Malvina e Gaspar, em triângulo amoroso. As personagens, envoltas em uma aura de decadência, encontram-se em uma existência trágica, cercada por escolhas e circunstâncias que conduzem para um desfecho infausto. Vivenciam os revezes do que entendem por “destino”, mas que corresponde também aos impedimentos de uma sociedade colonial rígida e estratificada, pano de fundo da trama.

O romance nos convidou à reflexão acerca das dimensões da tragicidade na narrativa, especialmente sobre o desejo, que parece conduzir ao “erro trágico” da teoria aristotélica. Também nos convocou a analisar os meandros deste triângulo amoroso, e como são afetadas as trajetórias individuais. Esta pesquisa tem, portanto, como sua temática, a discussão acerca da abordagem e da construção do trágico feita por Autran Dourado no romance *Os Sinos da Agonia*, a partir das relações amorosas estabelecidas entre as personagens.

Objetiva-se, assim, colaborar para a fortuna crítica do autor, apresentando uma nova chave de leitura para o romance ao demonstrar: a) como a relação estabelecida entre Januário e Malvina – cuja relação se mostra como uma forma de amor cortês – explicita e escancara as diferenças sociais vividas no século XVIII mostradas através de uma relação de vassalagem amorosa; b) que a relação entre Gaspar e Malvina representa a busca pelo irrealizável, marcado por interdições sociais e morais, em que o sentimento amoroso, sem concretização, permanece no espaço do simbólico.

Entendemos que esta pesquisa pode conduzir a novas incursões sobre a obra autraniana, trazendo luz para os novos contornos que Autran Dourado traz, ao lidar com um tema tão antigo. A pesquisa foi realizada de modo predominantemente bibliográfico, utilizando-se do texto literário, nas edições de 1974, 1999 e 2022, bem como de ensaios feito pelo próprio autor sobre

sua obra e entrevistas disponíveis na internet. Além disto, utilizou-se da vasta fortuna crítica do autor, com materiais encontrados em livros e, também, disponíveis em plataformas de artigos científicos, dissertações e teses. Foram utilizados também textos seminais sobre tragédia, tragicidade, amor, entre outras temáticas relacionadas ao tema aqui discutido.

Este trabalho foi estruturado em três seções. A primeira seção, “Autran através da janela” é dedicada à biografia e bibliografia do autor, evidenciando aspectos importantes da sua trajetória pessoal, do seu modo de fazer e pensar a literatura, visto que o autor ainda merece ser apresentado às gerações mais novas. Em “Um autor em movimento” e “Matérias de romance”, buscou-se apresentar o projeto literário de Autran Dourado para o leitor – seja ele um leitor já familiarizado com a obra, ou não. Apresentou-se, também, em “Materia de carpintaria e bordado: fortuna crítica”, como forma de valorização da vasta fortuna crítica do autor, em sua maioria proveniente do sudeste, alguns trabalhos e pesquisas que se dedicaram à obra autraniana ao longo dos anos, como os trabalhos pioneiros das professoras Ângela Senra e Dalma Nascimento – sendo que esta, vale destacar, lançou ainda em 2023, um livro intitulado *Revivescências de Autran Dourado*, no qual traz ensaios sobre algumas importantes obras do autor. Entendemos como necessária essa apresentação mais geral do autor e de sua obra, visto ser esta apenas a terceira dissertação sobre Autran Dourado realizada no âmbito do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários (PROGEL), em seus 24 anos de história.

A subseção “Os Sinos” delineia o enredo da narrativa para subsidiar a leitura e na segunda seção, “O badalar dos Sinos: paixão e modernidade”, dedicamo-nos às questões da modernidade e da tragicidade. Deste modo, a seção é dividida em: “O trágico: moderno desde sempre”, em que discutimos a configuração da tragicidade como um elemento em que, mesmo na Antiguidade, já se pode perceber traços da Modernidade. Em seguida, a seção “O Romance como forma”, busca discutir a maneira como Autran Dourado se vale da estrutura trágica do teatro para construir seu romance, preservando os principais aspectos do texto trágico, como: herói, jornada e motivo – este, lido por nós como o Amor.

A subseção “O amor e seus trágicos caminhos” buscamos compreender mais verticalmente o sentimento amoroso como elemento chave para a condução da tragicidade. subdividimos esta subseção para dar lugar às particularidades das personagens, assim, temos: “Dupla chama: o vassalo do amor”, em que nos dedicamos a falar sobre Januário e os símbolos que o cercam na obra; e “Gaspar e a fantasmagórica presença do amor”, na qual nos dedicamos a discutir a relação que se estabelece entre Malvina e Gaspar. Damos destaque, ainda, a um elemento importante da relação entre os dois personagens, em “Uma carta de amor ao ‘Müy

Sñor Meu Capitão General”, no qual abordamos a força de uma carta redigida por Malvina e que determina a trajetória final dos amantes.

A terceira seção, intitulada “Encenações do amor”, baseia-se no estudo de cenas emblemáticas para a compreensão das relações amorosas. Utilizamos a base teórica utilizada pela professora Lúcia H. Vianna, no seu livro intitulado *Cenas de amor e morte na ficção brasileira*, datado de 1999. Esta seção, ainda, subdivide-se em: “À primeira vista”, em que se discute o primeiro encontro entre Gaspar e Malvina a partir de suas perspectivas, e ainda desdobrando-se em “Olhos para ver(ter)”, no qual nos dedicamos a observar como a perspectiva visual realiza a percepção das tensões. Em “Amor em surdina”, nos dedicamos a observar as manifestações isoladas do amor de Gaspar, que mesmo apaixonado, foge de seu próprio desejo por Malvina.

Ao final, encaminhamo-nos para nossas considerações finais, em que discutimos, de modo geral, as hipóteses levantadas e oferecemos algumas considerações acerca dos resultados encontrados ao longo desta pesquisa.

## 2 AUTRAN ATRAVÉS DA JANELA

“A obra escreve o seu autor?”

(Autran Dourado)

### 2.1 UM AUTOR EM MOVIMENTO

Conhecer a obra de um autor, é também conhecer a sua biografia e, para isso, desvendamos um pouco de Waldomiro Freitas Autran Dourado ou Autran Dourado, como ficou conhecido no universo literário, nascido em 18 de janeiro de 1926, em Patos, Minas Gerais. Passou a juventude percorrendo o estado, devido ao trabalho de seu pai, que era juiz, estabelecendo-se em Belo Horizonte a partir de 1940.

Seguindo os passos do pai, dedica-se ao Direito e, concomitante aos estudos, atua como jornalista e taquígrafo na Assembleia Legislativa do Estado de Minas Gerais. Em 1947, publica sua primeira obra, *A Teia*; e em 1949, após formar-se, passa a compor o corpo editorial da revista Edifício – na qual publicou sua primeira obra. Em 1950, publica *Sombra e Exílio*, que posteriormente forma, juntamente com *A Teia*, o livro *Novelas de Aprendizagem*. Essa publicação lhe confere o Prêmio Mário Sete do Jornal de Letras. No ano de 1952, publica *Tempo de Amar*, romance também premiado com o Prêmio Cidade de Belo Horizonte.

Dois anos após, em 1954, muda-se para o Rio de Janeiro, onde passa a atuar como serventuário da justiça. Em 1955, é premiado novamente com o Prêmio Artur Azevedo, do Instituto Nacional do Livro, pelo lançamento de *Nove Histórias em Grupo de Três*.

Por 5 anos, atuou como Secretário de Imprensa da Presidência da República, durante o governo de Juscelino Kubitschek. Após um período longe da literatura, em 1961, publica *A Barca dos Homens*, que é escolhido como o melhor livro do ano, pela União Brasileira dos Escritores.

Em 1964, ano que marca o início da Ditadura Militar no Brasil, publica *Uma Vida em Segredo*, que o alça à carreira internacional, sendo traduzido para o inglês e o alemão, sendo posteriormente, também, adaptado para o cinema. Três anos após a publicação deste romance, é escolhido pela UNESCO para integrar a coleção *Obras Representativas da Literatura Universal* com a publicação do romance *Ópera dos Mortos*.

Suas obras, marcadas por elementos trágicos, ocorrem geralmente no espaço doméstico, tendo como pano de fundo as relações familiares conflituosas e o status social decadente. Como fruto desse cenário desfavorável, as personagens autranianas são, em sua maioria, seres

solitários e deslocados no mundo. Devido às contingências sociais que as rondam, percebem-se inadaptadas ao universo em que vivem, pois encontram-se em conflito com o seu entorno.

A técnica de escrita e a linguagem utilizada na construção das suas histórias foi considerada vanguardista para a época. Utilizando-se de metáforas da carpintaria, da arquitetura e do bordado, o autor buscou, ao longo dos anos, além de escrever seus romances, escrever sobre sua escrita, propondo reflexões e leituras, colocando-se como um “desvendador” de si mesmo. O livro *Poética de romance, matéria de carpintaria* publicado em 1973, demonstra essa preocupação.

Dividido em duas partes – sendo a primeira, “Uma poética de romance”, voltada a explicar a construção, enquanto romancista, das suas obras; e a segunda, “Matéria de carpintaria”, em que se propõe a analisar as obras *Ópera dos Mortos*, *A Barca dos Homens*, *Uma Vida em Segredo* e *Os Sinos da Agonia* –, Autran propõe com *Poética de romance, matéria de carpintaria* algo que vai na contramão das produções brasileiras. Dedicando-se a explicar e esmiuçar seu trabalho, lança luz sobre questões intertextuais, estruturação das histórias, caminhos interpretativos, entre outros aspectos importantes para a compreensão da sua escrita.

A partir da construção de um universo altamente elaborado, ouvimos soar *Os Sinos da Agonia* em Vila Rica. O livro vem à luz no ano de 1974 e traz uma estrutura narrativa em blocos, um olhar poético sobre a solidão e destinos infaustos, e, sobretudo, nos apresenta criaturas em um desamparo desolador.

Abordando um mesmo acontecimento a partir de três óticas ou vozes narrativas diferentes, somos apresentados às jornadas de três personagens e às consequências de suas escolhas e decisões. A partir do assassinato de João Diogo Galvão, esposo de Malvina, a vida das três personagens é virada ao avesso, levando-os a caminhos desconhecidos e indesejados.

É na Vila Rica do século XVIII que conhecemos os trágicos destinos de Januário, Malvina e Gaspar, três figuras que se atam em um bordado trama por mãos que se queriam firmes, mas que acabam por se mostrar inábeis para a própria salvação. Através dessas três histórias, buscamos aqui compreender, pelo desenho do autor, os desejos, os descaminhos, as paixões e a tragicidade que rondou as personagens desde o início. Assim, buscamos ler, através das lentes do trágico, a trajetória amorosa das três personagens e seus desfechos.

## 2.2 MATÉRIAS DE ROMANCE

Desde o seu primeiro romance, *A Teia*, de 1947, a crítica considera Dourado como um autor que possui uma “[...] forma peculiar de construir narrativas [...]”, apresentando ao leitor

“[...] mais do que simples histórias, enredos plenos de significado [...].” Sua narrativa envolve o leitor, puxa-o para um universo à parte, permeado de uma linguagem poética, característica da sua forma de fazer literatura (Oliveira, 2011).

Souza (1996) destaca que a ficção de Autran Dourado, no início, o fez ser comparado a Cornélio Penna e Lúcio Cardoso “[...] em virtude do traço intimista de sua escrita e da predileção por temas centrados na decadência e na tragédia da família patriarcal [...]” (Souza, 1996, p. 20). Essa sua predileção temática, juntamente com presença das fortes mulheres, constrói um ambiente que foge à realidade cotidiana ou simples e adentra em caminhos míticos através da presença dos arquétipos.

Na obra de estreia de Dourado na literatura, *A Teia*, conhecemos Gustavo, um jovem que, após a morte de seu pai, fugindo do seu passado, acaba por morar em uma espécie de pensão, onde encontra três figuras femininas: uma senhora de idade, uma moça mais jovem, e uma menina. Absorto na curiosidade acerca da silenciosa moça, acaba enredando-se naquela espécie de teia de aranha cheia de segredos que une as mulheres, ligando-as umas às outras. Tecelãs de segredos e dos seus destinos – um destino único – acabam por atar Gustavo ao bastidor, prendendo-o e imobilizando-o naquela trama.

Puxando os fios da *Teia*, o autor constrói um enredo envolto na imagem do bordado, do tecer, do costurar destinos: “[...] enlaçada pela metáfora do risco e da teia, a narrativa mítica de Autran cumpre o destino circular do ato de tecer e destecer genealogias, fábulas de família, vida, paixão e morte de pseudo-heróis [...]” (Souza, 1996, p. 17). Assim, desde sua primeira obra, percebe-se a presença da metáfora do tecer, das mulheres tecelãs que, com seu poder de tramar fios, possuem em suas mãos o dom de conduzir os destinos das outras personagens.

A circularidade estrutural da narrativa, mecanismo de sustentação de sua verossimilhança interna, inscreve-se com a letra do destino e confere valor trágico ao universo autraniano, em virtude de sua natureza ritualística. Restringe-se, portanto, o livre trânsito das personagens, uma vez que já se encontram tragicamente condenadas a desempenhar o papel preestabelecido pelo autor. (Souza, 1996, p. 17)

Essas personagens tecelãs trazem à tona o arquétipo das Moiras, ou Parcas<sup>1</sup>, e de Aracne, conduzindo o leitor para uma busca pelos fios soltos e pelo tecido geral que essas bordadeiras objetivam com o seu labor. A marcante presença feminina revela sua “sensibilidade erótica”,

---

<sup>1</sup> Nome dado ao Destino, Moira era apresentado no singular, por representar uma figura solo, podendo ser chamada também de Parca ou Fiandeira, posteriormente, passa a representar uma figura tríplice e seu nome passa ao plural. De acordo com Liborel (2017, p. 371), “à fiandeira é confiado o poder de começar e interromper. [...] a fiandeira ou as fiandeiras – evoluídas na unicidade à triplicação – inscrevem no mundo o primado feminino. Elas ameaçam a soberania e a potência do próprio Zeus. O destino humano que elas tecem e dirigem não pode ser modificado por outros deuses”.

conforme afirma em depoimento para Eneida Maria de Souza, no livro *Autran Dourado – Encontro de Escritores Mineiros* (Souza, 1996, p. 35). Apoiando-se em Flaubert, Dourado afirma para Souza (1996) que “uma coisa é certa: todos esses livros narram a minha história pessoal, suas personagens são eu mesmo, mesmo as femininas [...] todo romancista é mais ou menos androgino [...]” (Souza, 1996, p. 35).

Para além disso, Autran Dourado, em *Poética do romance: matéria de carpintaria* (Dourado, 1976), fala sobre a composição dos seus romances, dando ênfase a uma importante característica das suas obras: os traços Barrocos. Para o autor (1976, p. 24), o Barroco não é apenas um “[...] conceito histórico, capítulo da história da arte, mas alguma coisa viva e atuante, que me estimula na elaboração da minha própria criação literária”. Ainda no mesmo livro, Dourado afirma que o barroco vem a ser um “conceito ‘ideológico’” (p. 17), uma vez que permite a criação de formas abertas, que ele utiliza na construção dos seus romances – como em *Os Sinos*. Essa “forma aberta” de que fala o autor é a construção da história em “blocos”, de modo que, independentemente do acréscimo do que chama de “episódios”, a história manteria a sua organicidade. Tal modelo foi empregado na construção de *Os Sinos* quando o autor divide em quatro jornadas a sua história e, com isso, passa a narrar episódios que desaguam na trama central.

Um outro aspecto que Dourado evidencia em *Poética do romance: matéria de carpintaria* (Dourado, 1976) é o sentido pictórico, essa construção de imagens que se assemelham a pinturas. O narrador d*Os Sinos*, que usa tanto a primeira quanto a terceira pessoa, descreve para o leitor as imagens de modo a conseguir um efeito visual, quase como pinturas. Exemplos dessas imagens são a semelhança do cabelo de Malvina com o fogo, a pele de Januário que é, e não é, negra, os traços fortes do rosto de Gaspar e, principalmente, quando se detém a descrever a cidade de Vila Rica – a histórica Ouro Preto do século XVIII.

A construção da sua narrativa também perpassa pelos signos da arquitetura: falando sobre a “planta baixa de um livro”, Dourado se utiliza de modos de narrar que podem ser considerados labirínticos. O leitor, ao deparar-se com as narrativas autranianas, encontra-se diante deste labirinto, onde, a cada passo dado, defronta-se com novas possibilidades de caminho. Ler *Os Sinos* não é necessariamente ler na ordem em que o livro está disposto. O autor coloca a possibilidade de fazê-lo a partir de outros métodos, seja iniciando pela “jornada” de preferência do leitor, seja lendo as jornadas e suas respectivas finalizações que estão disponíveis na quarta e última jornada. A construção desse percurso de leitura é um traço marcante dessa disposição labiríntica que demonstra não apenas a sua ligação com a arquitetura, mas também a concepção da forma aberta, cara ao Barroco, que lhe serve de guia.

Começando a sua carreira em 1947, Autran Dourado publica sua última obra em 2006. Nesse período de 59 anos, vivenciou a Guerra Fria; a deposição de Jango – João Goulart, 24º presidente do Brasil, deposto pelos militares em um golpe de Estado – e a subsequente ascensão da repressão política no Brasil; o retorno à República, juntamente à promulgação da nova Constituição Federal, em 1988. Nesse ínterim, foi Secretário de Imprensa do 21º presidente do Brasil, Juscelino Kubitschek – conhecido como “JK” –, durante os 8 anos de seu mandato.

Bosi (2017 [1970]), quando menciona a literatura entre as décadas de 70 e 90, destaca que “se a nossa história política nos ajuda a estabelecer o divisor de águas, este poderá passar pela fase mais negra da ditadura militar, entre 64 e 74, com toda a sua carga de opressão, exílio e censura [...]” (Bosi, 2017, p. 464). As marcas deixadas pelo período ditatorial no país são importantes para os novos rumos da literatura no período. A busca pela liberdade, pela possibilidade de ter voz, pela construção do sujeito são características que se fazem presentes.

*Os Sinos*, publicado inicialmente em 1974, é fruto desse período de *gestação* de novos rumos para a literatura nacional. A divisão em blocos/jornadas, a visão do narrador que desaparece diante dos olhos das personagens – quase como se fossem as personagens mesmas que contassem suas histórias – e a busca irredutível pela defesa das suas próprias verdades, fazem da narrativa um complexo de casarões cheios de janelas e portas.

Narrando a história centrada em três personagens, Malvina, Gaspar e Januário, conhecemos Vila Rica, a mítica Ouro Preto do século XVIII. Em meio à decadência proporcionada pela “seca” do ouro, a família de Malvina, os Dias Bueno, Dom João Quebedo e Dona Vicentina, são oriundos de uma linhagem de “[...] gente fidalga, de linhagem e cota d’armas, com nome escrito nos livros do reino.” (Dourado, 1999 [1974], p. 91). Seus filhos, Donguinho (o mais velho, fruto de uma relação extraconjugal de Dona Vicentina), Mariana e Malvina, vivem uma época de decadência das posses. Esta última, inclusive, sentia-se injustiçada por ter nascido e crescido sem poder usufruir dos bens que a família havia acumulado ao longo de anos. Falidos, vivendo em uma casa em condições decadentes, buscam no casamento da filha mais velha, Mariana, a salvação para suas vidas, já encaminhadas ao fracasso e à pobreza.

A sorte de Mariana é ameaçada quando percebe que sua irmã mais nova, Malvina, é também uma concorrente. Interessada em sair daquela situação que a colocava em uma posição abaixo da irmã, Malvina decide levar vantagem, roubando-lhe o prometido esposo, João Diogo Galvão, um potentado, rico oficial do governo, viúvo e pai de Gaspar.

Gaspar, fruto do primeiro casamento de João Diogo Galvão, pacífico e tímido, é aquele que chega para desestruturar a pretensa paz e tranquilidade do lar que Malvina entende ter

conquistado. Despertando a curiosidade de sua madrasta, Malvina, acaba por despertar-lhe, também, o amor. Para que este sentimento pudesse ser vivido, era necessário que Malvina refizesse os seus planos, o que faz a personagem, sem pestanejar.

Nesse momento, entra em cena Januário. Deslocado, mameluco, filho de “cunhã neófita puri” com um homem branco, o senhor Tomás Matias Cardoso. Jovem, forte, não é branco nem negro, tampouco é indígena. Sem uma identidade que o defina, busca encontrar um lugar no mundo. Esse lugar parece se realizar na possibilidade de amor que Malvina lhe oferece: para ele, amor verdadeiro. Para ela: um meio para um fim, livrar-se do marido para possibilitar seu amor pelo enteado.

Januário, ao cometer o ato de “amor” que Malvina lhe pede, matando seu marido, conforme o combinado, foge para esperá-la. Na situação, passa a ser considerado como traidor e assassino, visto como autor de uma suposta conspiração política por crime “de primeira cabeça” – definição usada para dar nome ao crime de traição, insurreição ou atentado contra o rei e aqueles a quem o rei tinha estima. Declarado culpado, sem julgamento, tem sua morte encenada em efígie, em praça pública, uma espécie de “farsa”. A morte em efígie, à qual Januário é submetido, era um meio de punição social utilizado durante, aproximadamente, três séculos para aqueles que se encontravam em fuga após os seus crimes, tornando-os “mortos em vida”. Por acontecer em uma esfera simbólica, a efígie é o que Dourado (1976, p. 138-139) chama de “lei da similitude e lei do contato ou contágio. Se se destrói a imagem de uma pessoa, se destrói essa pessoa”. Ao ser punido simbolicamente, o criminoso estava à mercê de qualquer pessoa, que poderia matá-lo ou subjugá-lo.

Em *Os Sinos*, conhecemos o brotar de um amor que é trágico desde a sua concepção. Ao encantar-se por seu enteado e por ele se enamorar, Malvina gesta em seu coração um sentimento que não pode se realizar, já que existe, para a Igreja e a sociedade, um parentesco entre eles. Januário, por sua vez, não escapa à triste traça do destino: entre ele e a liberdade que almeja, estão o amor e a morte, numa sociedade que não lhe oferece um lugar digno. A partir dessa observação, mais adiante construiremos nosso olhar sobre a obra, analisando os aspectos trágicos desse amor e seus desdobramentos, mas antes é preciso reconhecer os estudos que nos precedem e que fornecem subsídios para mais esta leitura.

## 2.3 MATÉRIA DE CARPINTARIA E BORDADO: FORTUNA CRÍTICA

A fortuna crítica de Dourado tem seu início marcado pelos estudos da Professora Ângela Senra (1951), que publicou *Autran Dourado: Literatura Comentada* (1983), pela editora Abril

Educação, de ampla divulgação na época, que reúne textos selecionados, como estudos histórico-literários, biografia do autor e textos de apoio para a compreensão de sua obra. Senra também publicou *Amor e fé: Os Sinos da Agonia de Autran Dourado*, em 1991, buscando, em sete partes, abordar os seguintes temas: a história do romance histórico e sua relação com a tragédia; o mito e os trágicos do passado, em que aborda “o mito-matriz” de Fedra; o “paralelismo” entre o sertão bruto e a “seca” do ouro das Minas Gerais; e, por fim, a arquitetura do romance. Sua relevância para os estudos autranianos é notória, abrindo caminhos para os novos pesquisadores, oportunizando novos olhares e discussões.

A partir das publicações de Senra, as pesquisas em torno de *Os Sinos da Agonia* (Dourado, 1974) começam a ser mais difundidas. Com pesquisas voltadas para temas como arquétipos, símbolos, o trágico, entre outros, encontramos produções científicas nos mais diversos estados do país, com mais de 93 dissertações e teses produzidas entre 1989 e 2022.

Destacamos aqui a dissertação de mestrado de Émile Cardoso Andrade, intitulada “A Representação do Trágico na Literatura Latino-Americana pós-45”, defendida no ano de 2006 na Universidade de Brasília (UnB), como um exemplo de pesquisas que têm seu olhar voltado para o trágico presente na obra. Andrade (2006) discute como o trágico se apresenta na literatura latino-americana e uma das obras brasileiras usadas para a análise foi o romance *Os Sinos da Agonia*. Na subseção em que discute sobre o romance, intitulada “A Fedra mineira de ‘Os Sinos da Agonia’”, o destaque é para a consciência do autor ao reconstituir o mito em terras mineiras como uma forma de ressaltar a influência que estes ainda possuem na modernidade. Ressalta, em seu texto, a duplicidade entre Januário e Gaspar, com relação à figura de Hipólito, como no mito recontado por Racine. Em seu texto, a autora destaca a influência do conflito sobre o destino na trajetória das personagens Malvina, Gaspar e Januário, o que evidencia os aspectos do trágico clássico.

Entretanto, apesar desse aspecto marcante, presente não apenas em *Os Sinos* e que parece apontar para um passado histórico ou questões arcanas, Autran nos apresenta outros romances que se colocam em seu próprio tempo, fazendo ressoar os sinos da sua época. Cândido (2000 [1995]), em *Literatura e Sociedade*, discute a importância de observar os aspectos sociais que estão envolvidos na construção das narrativas, uma vez que nenhuma obra está apartada do seu tempo. Sujeito político e social, Autran Dourado, em seus romances, naturalmente trata de aspectos do período histórico em que vivia, construindo análises que refletiam acontecimentos contemporâneos e anteriores. Assim, age como um alquimista que mistura a tradição com a modernidade.

Além das pesquisas voltadas para as temáticas já citadas, há ainda alguns pesquisadores que se voltaram à pesquisa da recepção crítica da obra de Dourado. Para isso, buscaram os Suplementos Literários, que eram comuns à época, como meio de analisar como se manifestava a crítica acerca das obras, autores e projetos literários. Uma das pesquisas com esse intuito foi o estudo desenvolvido por Andréia Silva de Araújo, em sua dissertação defendida em 2011, neste Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, da Universidade Estadual de Feira de Santana (PROGEL-UEFS).

A autora discute a recepção crítica da obra *Ópera dos Mortos*, publicada em 1967, a partir do Suplemento Literário de Minas Gerais (SLMG). Seu trabalho, intitulado *Ópera dos Mortos: fortuna crítica no SLMG*, que foi publicado posteriormente em livro, aborda os aspectos sociais e históricos da época nos quais o escritor Autran Dourado estava inserido.

## 2.4 OS SINOS

O ano de 1974, ano em que foi publicada a primeira edição de *Os Sinos da Agonia* (Dourado, 1999), oitava obra publicada do autor, faz parte do período denominado como “os anos de chumbo”. Neste período, o Brasil vivia uma ditadura militar, estava no seu vigésimo nono presidente eleito indiretamente, através de indicação dos militares, e vivia uma conjuntura desfavorável para a cultura, uma vez que os censores tinham controle sobre o que era publicado, cantado e veiculado.

A temática abordada por Dourado em seu livro, criticando o poder concentrado nas mãos de alguns, trazendo para o primeiro plano a morte simbólica e física dos que confrontam os poderosos, a necessidade de exílio para sobreviver e outros temas como a dominação de negros escravizados e indígenas, fizeram com que os editores do autor sugerissem que fosse inserida uma nota no início do livro, nas edições do ano de 1974 e 1975, primeira e segunda edição respectivamente:

‘São variações em torno de temas dos grandes trágicos do passado, disse-nos Autran Dourado ao entregar os originais de *Os Sinos da Agonia*. Utilização de mitos e arquétipos perenes e universais, sempre renovados.’

Com este livro Autran Dourado prossegue a sua saga da decadência de Minas Gerais, a que Franklin de Oliveira chamou ‘ópera do Brasil arcaico’. Desta vez o autor aprofunda e vai mais longe do que em *Ópera dos Mortos* – volta à Minas Gerais do final do século XVIII, quando ‘o ouro secou e as grupiaras emudeceram’, como ele próprio já escreveu.

[...] E mais, ‘não sendo *Os Sinos da Agonia* um romance histórico e realista, nele não se busquem anacronismos, senão os propositais’. (Dourado, 1974, p. 5, grifos nossos)

A nota procura frisar que o romance não tem uma proposta de tecer relações com o seu tempo, sequer se situa nele. A busca dos editores, nesse sentido, foi a de eximir qualquer culpa que pudesse ser imputada ao autor e, deste modo, afastar os censores do livro. A partir da terceira edição, publicada no ano de 1981, no entanto, a nota dos editores foi removida, dando lugar a uma outra, que dizia:

Havia anteriormente, nas 1<sup>a</sup> e 2<sup>a</sup> edições, uma nota explicativa da Editora, temerosa de que o romance pudesse ser tomado como uma metáfora ou alegoria dos tempos repressivos de então (1970/1977) quando andou mais forte o regime inaugurado em 1964. A partir da 3<sup>a</sup> edição, a nota foi retirada em virtude do abrandamento da situação política. (Dourado, 1999 [1974], p. 11)

Apesar das dificuldades, o período conturbado não impediu Autran Dourado de escrever. O autor, posteriormente, afirma que o seu romance “não é um romance histórico”, mas sim “um romance político, mítico e pós-moderno<sup>2</sup>” (Dourado, 1994, p. 120), e que, a atitude de situar o romance no século XVIII foi apenas uma manobra, juntamente com a nota dos editores, para que a sua obra não sofresse cortes devido à censura.

Na construção da sua narrativa, divide *Os Sinos* em quatro jornadas. Em cada uma dessas partes, Autran coloca o enfoque de seu narrador em uma das personagens, sendo, portanto, “[...] uma só história narrada de três maneiras diferentes, ambíguas e mesmo contraditórias [...]” (Dourado, 1976, p. 138), o que nos coloca diante do ponto de vista que cada um deles tem sobre as mesmas situações. Deste modo, é possível compreender o todo da obra e como são amarradas as teias construídas por Dourado. No primeiro bloco, a “Farsa”, o narrador acompanha Januário e sua busca por si mesmo, por uma identidade; o segundo, “Filha do Sol, da Luz”, dá lugar a Malvina e sua busca por ascensão social; o terceiro, “O Destino do Passado”, Gaspar e sua busca pela imagem da mãe e um amor edipiano. A quarta parte, “A Roda do Tempo”, por sua vez, é o fim da trama, o resultado do bordado. Apresentando os desfechos de cada uma das três personagens, o autor fecha, emblematicamente, com aquele que começou seu romance: Januário, que, como o deus Jano - origem do seu nome, o deus bifronte –, olha o passado e o futuro, fechando circularmente a narrativa.

---

<sup>2</sup> Destacamos aqui que, apesar da consideração do próprio autor de que sua obra pode ser lida como “pós-moderna”, consideramos que esta se enquadra ainda na Modernidade devido à sua configuração, conforme discute Proença Filho (1988) em *Pós-modernismo e literatura*: “A modernização social trouxe progresso e ampliou as possibilidades de bem-estar do homem mas, no seu curso, ele foi cada vez mais desindividualizando-se e fragmentando-se. [...] Se muito ganhou em melhoria das condições materiais de existência, isso muito lhe tem custado em termos de perda de identidade e satisfação pessoal” (p. 20-21). Os heróis em *Os Sinos*, fragmentados, não saciavam suas vontades pois estavam constantemente em busca daquilo que lhes era impossível, como discutimos ao longo desta dissertação. Assim a fragmentação destes, que encontravam-se, principalmente Januário Cardoso, em desencontro com o mundo.

Também a obra, como produto cultural, insere-se num contexto histórico e político que demanda um olhar para uma das temáticas retratadas: Dourado, mesmo em um cenário desfavorável, conta a história de um perseguido político<sup>3</sup> - Januário Cardoso, que, ao matar, atua não apenas contra o impedimento do seu amor, mas contra um símbolo de poder. João Diogo Galvão, marido de Malvina, é um dos homens de grande poder aquisitivo, amigo do Capitão-General e, também, um representante de el-Rei. Agindo contra o pensamento Colonial, cujo poder atuava sobre negros e indígenas, Januário manifesta-se simbolicamente contra o que está posto.

Leila Perrone-Moisés (2016), afirma que no século XX “a ficção tentou libertar-se das convenções narrativas anteriores” (p. 45) adotando uma postura de “revolta” e “rebelião”. Para a autora, a “[...] impossibilidade de um grande relato histórico, no qual situar as vivências contemporâneas, acarretou o desaparecimento da literatura de mensagem política explícita, limitando a obra de ficção à denúncia de um real insatisfatório ou mesmo catastrófico [...]” (p. 46); nesse sentido, as obras de ficção publicadas entre os anos de 1964 e 1985 estavam restritas a uma demonstração “sutil” dos fatos. Como forma de cifrar a informação de maneira que chegasse aos seus leitores, Dourado recorreu à busca pela inovação, num jogo com as palavras como meio para transformar seu texto literário em um texto que tinha mais a dizer do que as palavras podiam expor.

Mesmo situado no século XVIII, *Os Sinos* pode ser visto como um romance que aponta para a amplitude da leitura histórica de Dourado, conforme se confirma na pesquisa de Senra (1991):

Autran Dourado, escrevendo sobre a decadência do período colonial, *quando tudo acabou, o gato comeu, o sertão levou*, nos leva à leitura de outras crises da história do Brasil, referindo-se ambigüamente, por exemplo, à *era de trinta*, aos anos sessenta. Suas personagens traduzem também a luta de classes figurada pelos conflitos representantes de raças diferentes [...]. (Senra, 1991, p. 33, grifos da autora)

O romance histórico, nos anos 70, passava por uma transformação na sua maneira de narrar; o que antes se apresentava a partir de aspectos como painéis históricos bem marcados; fatos narrados com respeito à temporalidade cronológica; personagens históricas apenas como “pano de fundo” para a narrativa; dados históricos utilizados com intuito de conferir à obra mais

<sup>3</sup> Devido à natureza do seu ato, lido como um crime de conspiração política contra El Rei, denominado “crime de primeira cabeça”, Januário passa a ser um homem exilado. Seu retorno à terra natal, lugar ao qual sente-se atado, é impossibilitado, uma vez que, ao fazê-lo, estará entregue à morte. Nesse sentido, concebe-se a ideia de um perseguido político. A subversão do seu ato o fez um homem que cometera muito mais que um crime “passional” – ou motivado por interesse amoroso –; fez dele um homem perigoso, comparado àquele inconfidente – Joaquim José da Silva Xavier, Tiradentes.

verossimilhança; narrador “isento” e distante, geralmente observador dos fatos, sem neles interferir; passa a apresentar um redimensionamento (Baumgarten, 2000).

Baumgarten (2000, p. 170) ainda afirma que o romance histórico brasileiro após os anos 70 tem seus interesses voltados para a “[...] a recuperação e a escrita da história nacional, que é revisitada em seus diferentes momentos [...]”, deste modo, existem dois caminhos aos quais se voltam os romancistas: o primeiro, com “[...] narrativas que focalizam acontecimentos integrantes da história oficial e, por vezes, definidores da própria constituição física das fronteiras brasileiras [...]”; e o segundo, com romances “[...] que promovem a revisão do percurso desenvolvido pela história literária nacional [...]” (Baumgarten, 2000, p. 170).

A partir dessas transformações do romance histórico, podemos dizer que Autran imprime sua visão de mundo e do Brasil em suas narrativas. Abordando a Vila Rica do século XVIII, e os acontecimentos que nela ocorriam; e o seu presente, o século XX, no qual as pessoas – assim como sua personagem Januário Cardoso – buscavam no exílio uma salvação para suas vidas, fez surgir o que nomeia Senra (1991, p. 31) como “romance político”, dando espaço também às relações de poder para além da esfera pública ou formal, uma vez que a manipulação e as vontades dos personagens são postas em jogo.

### 3 O BADALAR DOS SINOS: PAIXÃO E MODERNIDADE

*“O amor é um grande laço/ Um passo pra uma  
armadilha/ Um lobo correndo em círculos/ Pra  
alimentar a matilha*

(Djavan)

Octavio Paz, em *Os Filhos do Barro* (1974), cunha o termo “tradição da ruptura”, que denomina a “[...] continuidade do passado no presente [...]” (p. 15). Este termo parece servir exemplarmente à constituição d*Os Sinos*, obra que se apresenta como um ponto de encontro entre a “tradição” e a “interrupção”. Situado em um entrelugar histórico, apresenta-nos personagens e cenários do século XVIII, com dramas e questões do século XX. Tendo como forma o Romance, essencialmente moderno, carrega em si elementos da Farsa, forma medieval. Autran Dourado acresce, ainda, à receita, a presença basilar do trágico, oriundo da Antiguidade Clássica, trazido pelo olhar da Modernidade, a partir dos conflitos das suas personagens.

Em *Os Sinos*, são apresentadas quatro histórias, cada uma centrada nas personagens João Diogo Galvão, Malvina, Januário e Gaspar. João Diogo Galvão vivera toda a sua vida lidando com as terras e posses deixadas por seu pai. Fazendo prosperar os bens herdados, foi se consolidando naquela região e, pouco a pouco, tornou-se um potentado, detentor de grande respeito e estima de el-Rei, conquistando, também, a amizade de figuras importantes como o Capitão-General – designação daqueles que ocupavam o cargo de “Governador” e comandante Militar de uma determinada região, ou capitania, dada diretamente pela Coroa portuguesa. Viúvo, João Diogo decide buscar alguém para passar consigo seus dias. Seu filho, Gaspar, fruto do primeiro casamento, vivia fora de casa, pelos sertões, o que aumentava a sua solidão. Decidido a encontrar alguém, João Diogo encontra, em Taubaté, a família Dias Bueno.

Oriunda da nobreza vicentina, a família Dias Bueno representa a ironia<sup>4</sup> – exposta através do sobrenome que marca os bons dias que já se passaram. Como patriarca, Dom João Quebedo, senhor de poucas posses que acabara se arruinando financeiramente devido aos maus investimentos que fizera; a matriarca, dona Vicentina Dias Bueno e três filhos, sendo

---

<sup>4</sup> O sobrenome familiar *Dias Bueno*, oriundo do espanhol, em tradução literal, significa “Dias Bons” ou “Bons Dias”. Para a família oriunda da linhagem vicentina, em profunda decadência, trata-se de uma ironia fina acerca da situação em que viviam. Com parcós recursos, haviam se mudado para uma casa mais simples, com menos luxos, como se nota na seguinte passagem: “[...] o famoso dom João Quebedo era tão pobre e decaído [...]. Aliás se via pela casa terreira onde morava na cidade e mais ainda pela casa da roça no abandono [...]” (Dourado, 1999, p. 106), viviam das aparências do que ainda restava e do que o sobrenome ainda valia. A vivência daquela família, quando João Diogo Galvão os encontra, pode ser lida como uma vida de “dias ruins” – que faz com que Malvina veja no pretendente da irmã a saída para aquela situação miserável. Isto, marca a incongruência entre o sobrenome que carregam e a realidade que vivem.

Donguinho, o filho mais velho, fruto de uma relação extraconjugal da matriarca que é acolhido por Dom João Quebedo; Mariana, a filha do “meio”, de 35 anos, considerada como a solução para a decadência da família, pois deveria casar-se com alguém de posses; e, Malvina, a filha caçula, que nascera já em meio à decadência familiar, tendo acesso aos bons tempos da família apenas através das histórias contadas e dos resquícios de posses.

O encontro entre as famílias parece ser lucrativo para ambas as partes. João Diogo teria, através do matrimônio, acesso à nobreza, uma vez que a família Dias Bueno era de “[...] gente fidalga, de linhagem e cota d’armas, com nome escrito nos livros do reino.” (Dourado, 1999 [1974], p. 91); e, a família de Dom João Quebedo teria acesso às riquezas que foram perdidas, uma vez que o esposo jamais deixaria a família da esposa acabar-se em ruínas. Era a resposta para todo o sofrimento em que viviam.

A princípio, Mariana era a pretendente ideal para João Diogo, entretanto, decidida a não esperar mais, Malvina toma a decisão de casar-se com o pretendente da irmã, uma vez que vê nele a possibilidade de sair daquele espaço de decadência. Não lhe importava a idade, ou quaisquer obstáculos que pudessem aparecer: seu maior desejo era sair daquele universo limitado em que a pobreza familiar a confinava e via no casamento a rota de fuga. Na sua trama, Malvina busca formas de impactar com as armas de que dispunha e, assim, quando chega o momento de conhecer João Diogo, o resultado é o que desejava: ele encanta-se com aquela mulher dos cabelos de fogo.

O encantamento de João Diogo Galvão faz com que Mariana seja rejeitada. Decidido a casar com aquela por quem fora arrebatado, Galvão decide reformular os termos do casamento com o sogro e solicita que a noiva seja outra: em lugar da filha mais velha, a mais nova. Sem saída, o patriarca aceita. Malvina sai vitoriosa.

João Diogo Galvão não é o primeiro pretendente na história das narrativas dividido entre duas irmãs. Além da narrativa bíblica de Jacó e suas esposas Raquel e Lia, outras histórias também se dedicam a encenar a troca de uma irmã pela outra, como é o caso de *Megera Domada*, de Shakespeare, na qual conhecemos Catarina e Bianca. Bianca, a irmã mais nova, deseja se casar, mas isso só poderá acontecer depois que Catarina, a mais velha das irmãs, se casar – o que ela recusa. A disputa parece estar sempre ligada à oportunidade de tomar decisões ou atitudes com relação à vida fora do controle dos pais.

Após um ano de casados, estabelecida em Vila Rica, Malvina encontra-se gozando da liberdade que buscou para si: apesar de atada ao casamento e vivendo sob o jugo do marido, tinha, finalmente, acesso às coisas que sempre desejou. Sua paz, entretanto, dura pouco. Gaspar, filho de João Diogo, volta para casa. Esse seu retorno, embora inicialmente conturbado, começa

a movimentar não apenas a dinâmica da família que vivia na Rua da Direita, como, também, o coração de Malvina.

Vendo em Gaspar a gentileza, refinamento, beleza e juventude que não encontrava no esposo, Malvina encanta-se por ele. Inicialmente, sente-se apenas impelida a cuidar dele – uma vez que se sentia no lugar de mãe. Entretanto, com o primeiro contato direto e a convivência, seus sentimentos mudam, o que a leva a uma infelicidade sem precedentes.

Percebendo-se sem saída, Malvina confessa o amor que sentia por Gaspar a sua mucama, Inácia, que a aconselha a ir atrás de um outro que pudesse despertar nele os ciúmes e a atenção; é neste momento que Januário Cardoso, filho bastardo de Tomás Matias Cardoso – um homem de posses da região – passa a figurar na história de Malvina: mestiço, Januário sente-se isolado, sem lugar no mundo. Sua mãe morrera, e passara a viver com o pai, a quem tinha vergonha de chamar “pai” ou mesmo “padrinho”.

O encontro entre os desejos de Malvina e Januário faz com que uma relação amorosa seja iniciada, e, consequentemente, o plano de Malvina se inicia. Decidida a, muito mais que instigar ciúmes em Gaspar, Malvina trama utilizar Januário para eliminar o marido, o que deixaria o caminho livre para poder viver seu amor pelo enteado. Com o plano articulado, o crime acontece, mas o resultado não sai como o esperado para ambos. Januário é condenado e posto em fuga. Malvina, viúva, não consegue conquistar Gaspar, que passa a se afastar cada vez mais dela; e Gaspar passa a viver recluso, sentindo-se culpado pela morte do pai. Depois de muito tentar estabelecer uma relação com Gaspar, Malvina, acaba entregando-se ao desespero e escreve ao Capitão-General dizendo-lhe que os verdadeiros culpados da morte de João Diogo Galvão eram ela e Gaspar e que Januário nada tinha a ver com o acontecido.

Divididas em quatro “blocos”, as narrativas são chamadas de “jornadas”. A ideia de nomeá-las assim parte da própria constituição da tragédia em seu gênero primordial: o teatro. A jornada é o “ato”, a subdivisão da peça teatral que englobam os elementos principais, tais como: a *hybris*, ou o desafio aos deuses; *páthos*, ou o sofrimento intenso decorrente do desafio; *agnórise*, ou o reconhecimento do fato inesperado; *clímax*, ou a mudança repentina decorrente do reconhecimento; *cathársis*, ou a reflexão purificadora; e, por fim, a *catástase*, o desfecho trágico. Além disso, ao nomear as partes como jornadas, Dourado intensifica a individualidade da trajetória e sofrimento de cada personagem – marca importante para o romance –; mesmo quando as histórias se cruzam, há o efeito individual, que é sentido diferentemente por cada um deles e os leva a seguir seus caminhos em solitude. Essas jornadas recebem títulos que trazem importantes aspectos sobre as personagens-foco, ligando-as à tragicidade enquanto tema e à tragédia como forma.

A primeira é “A farsa”, em que se fala sobre Januário, o homem que vive um amor forjado por Malvina e cuja morte será encenada; “Filha do sol, da luz”, é o título da jornada de Malvina, que se origina do mito de Fedra, cuja história espelha a de Malvina. “Fedra, pelo lado materno, descendia do Sol (Hélios). Daí: ‘Filha do sol, da luz’” (Dourado, 1976, p. 142), essa mulher que, com os cabelos de fogo, encanta e incendeia; “O destino do passado” é o título da jornada de Gaspar, na qual se elabora a busca constante da personagem por esse lugar de conforto, esse lugar-tempo em que ele se sente confortável; e, por fim, “A roda do tempo”, em que desembocam as águas do passado, do presente e do futuro, confluindo em uma única correnteza que os carrega, cada qual, para seus caminhos.

Vejamos: em “A Farsa”, título da primeira jornada de *Os Sinos*, encontramos, *em media res*, Januário em fuga: “do alto da Serra do Ouro Preto, depois da Chácara do Manso, à sinistra do Hospício da Terra Santa, ele via Vila Rica adormecida, esparramada pelas encostas dos morros e vales lá embaixo” (Dourado, 1999, p. 15), observando à distância a cidade à qual está completamente ligado, começamos a compreender o que o levara até ali.

Januário, “à sinistra do Hospício da Terra Santa”, rememora quando, após cometido o crime contra João Diogo Galvão, recebera uma carta de Malvina que o chamava até Vila Rica. Isidoro – o “preto mina” que fora dado por seu pai – fora em seu lugar. Na ocasião, “ao contrário de agora”, quando Vila Rica era aparente calmaria, “a cidade amanhecerá engalanada, cintilante de bandeiras e gritos” (Dourado, 1999 [1974], p. 33), encenava-se a sua morte, punição exemplar para o crime que cometera.

O título dado à primeira jornada não é gratuito. Conhecido como um gênero mais cômico, a farsa surge na Antiguidade Clássica, mas tem seu ápice durante o medievo – meados do século XIV –, na Europa. Com poucas personagens em cena, esse tipo de manifestação teatral busca retratá-las de maneira caricatural, geralmente tipificando-as. De caráter popular, a farsa acontecia em praça pública, com a presença do povo, funcionando como um “carnaval”. Toda a encenação dava-se como uma espécie de espetáculo, que juntava ricos e pobres em um mesmo público.

Segundo Klafke (2011, p. 963), a farsa foi originada “[...] em meio aos mistérios e às moralidades [...]” pegando “[...] ‘emprestadas’ [características] das fábulas populares medievais [...]” (Klafke, 2011, p. 964). Por sua essência “espetacular”, conforme afirma a autora, “[...] a farsa é frequentemente ligada ao carnaval [...]” (p. 964), o que se pode confirmar no texto através da passagem que precede o enforcamento de Januário, em que se encena, como na farsa, a sua morte em efígie:

E finalmente o que todos mais esperavam: a carreta puxada por três juntas de escravos [...]. Em cima da carreta, numa cadeira-de-estado alta, para que melhor se equilibrasse amarrado e não caísse aos solavancos das rodas nas pedras do calçamento, um enorme boneco de capim, do tamanho mesmo de um homem, a que tiveram o macabro cuidado de vestir a alva dos penitentes. No pescoço do calunga, o baraço, cuja ponta segurava o preto Mulungu, os calções de riscado de tecido da terra, o tronco pelado, negro e luminoso de suor, feito ele tivesse lambuzado de unto. O preto ia risonho e glorioso, famoso carrasco ele era, distribuindo olhares e risos [...].

Quando a carreata entrou na praça se ouviu o longo ó de espanto e desacorçoo. Embora todos esperassem mesmo um boneco de palha, parece que no fundo do coração desejavam que ali surgisse em carne e pessoa, o próprio penitente [...]. (Dourado, 1999 [1974], p. 41-43)

É com esse ar de festejo que vemos a encenação da morte de um condenado, realizada com pompa e circunstância, efervescento os ânimos dos moradores de Vila Rica, de tal modo que, quando os presentes se deparam com o boneco de capim, “[...] desejavam que ali surgisse em carne e pessoa, o próprio penitente” (Dourado, 2022 [1974], p. 41). Era a expurgação de todos os erros, um ato que misturava aspectos do “[...] jocoso cristão e o jocoso escatológico [...]” (Klafke, 2011, p. 967), quando há todo um ritual religioso aliado a um ato de profanação, ligado à Justiça.

O enforcamento de um boneco em praça pública, simbolizando o fim daquele que fora visto como um “traidor”, semelhante àquele “[...] infiel inconfidente [...]” (Dourado, 2022 [1974], p. 39), é a realização máxima dessa farsa. De acordo com Klafke (2011, p. 967), essa encenação pública é o que aproxima “[...] o público popular das cidades [...] [tendo como palco] a praça pública, onde o povo se reunia para brincar [...]”. Esse contraste entre o privado – matéria do romance –, e o público – conteúdo da farsa –, trazem à tona essa mistura de elementos caros à escrita de Dourado.

A farsa, muito além de se realizar apenas no enforcamento de Januário em praça pública, se percebe anterior: no ato, ou nos atos, que o levam àquele momento. É a partir da trama de amor encenada por Malvina, que acaba por abandoná-lo à própria sorte, que se chega a essa cena pública da morte em efígie.

A farsa de amor de Malvina deriva do sentimento proibido que é despertado em seu coração, pelo enteado, Gaspar. Vendo-se encurrallada pela angústia que carregava, decide contar o que sente para sua mucama, Inácia, em busca de uma solução para seu problema. A mucama sugere que a patroa busque alguém e encene uma relação que venha a despertar ciúmes no enteado, de natureza pacata e calma. Inácia explica como deveria ser:

[...] Nhazinha era moça, ninguém tão linda e desejada como ela. Seria fácil conquistar um outro alguém. Não, não era nenhum Capitão-General. Mas se eu não consigo amar outro homem? disse Malvina. Consegue, Nhazinha, a gente sempre consegue. Depois a gente é capaz de ver que ama até mais, muito melhor.

Malvina devia arranjar um outro *em tudo e por tudo diferente de Gaspar*. 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, ela não careceria de fazer nada*. Um homem tal e qual ela por dentro, da sua iguala. Um homem decidido e rude, tudo aquilo que Gaspar jamais conseguiria ser. *Um homem enfim capaz de matar e morrer*. (Dourado, 1999 [1974], p. 181, grifos nossos)

É em um passeio de cavalo, juntamente com Gaspar, que conhece aquele que pode ser o escolhido. Provadora, deixa-se mostrar, sem medo, e nota que há em Gaspar um certo ciúme, o que reforça seu desejo:

O homem freou bruscamente o seu cavalo, encarou-a demoradamente. Tão demoradamente, tão ousadamente, os olhos luminosos e faiscantes, espantado diante da aparição. Se sentiu tocada por aqueles olhos, tão macho era o mestiço. E coraçudo, não ligava ao menos para a presença de Gaspar. De uma certa maneira era um abuso. *Agora queria homens desabusados*, a imagem que ela e Inácia esculpiram e encarnaram. Aquele mestiço tocou-a de chofre. *Na sua memória do futuro via-o fisgado 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, 1999 [1974], p. 184, grifos nossos)

Sendo o mestiço a figuração de tudo que desejava, faltava-lhe encenar a atração recíproca, aproximar-se, levá-lo para a concretização dos seus planos. A sua “*memória do futuro*” já sabia o papel que ele desempenharia. Nas artes, sabia como manipulá-lo, sabia como falsear o interesse por ele.

[...] Perguntou quem era. Inácia já tinha percebido, disse que era Januário, filho carijó de Tomás Matias Cardoso. É o nosso homem, disse ela se entregando de vez a Inácia. Mas não carecia ser mameluco, um filho das ervas, disse Inácia, apesar de preta. É capaz de assim não servir pro que a gente quer. Sinhô Gaspar não vai ligar, pode até tomar nojo. É ele mesmo, disse *Malvina já pensando noutra traça, bem diversa daquela que combinou com a mucama*. Tinha de ser ele, só ele tinha aquela coragem. Nenhum outro antes dele. (Dourado, 1999 [1974], p. 185-186, grifos nossos)

A traça planejada por Malvina passa a outro patamar. Não mais apenas despertar do ciúme de Gaspar, mas a morte de seu marido, João Diogo Galvão, única possibilidade que poderia libertá-la para viver aquele sentimento que gestava em segredo:

Morto o marido, se acabava o parentesco. Não havia mais pecado, pensava. Gaspar não ia recusá-la, aceitaria o seu amor. Confiava nas suas próprias artes e encantos, na astúcia sigilosa, no poder subterrâneo da persuasão. Acostumada no despenhadeiro das fantasias, acreditava que a própria Igreja já abençoava o novo casal. Eram tão fáceis os breves de anulação... (Dourado, 1999 [1974], p. 173)

Assim, o amor que finge sentir por Januário é puramente movido pelo desejo de, posteriormente, conquistar aquele por quem verdadeiramente sente atração e paixão. Malvina, assim como Januário, vive uma interdição do seu sentimento: a concretização do que sente é impedida pela vida do esposo e pelas convenções sociais – convenções essas que pensa poder

subverter devido ao poder aquisitivo e a influência política da família Galvão. Januário, por sua vez, tem seu amor interditado pela conjuntura da sua vida: imagina-se detentor de um amor que pode oferecer-lhe a liberdade, fora da sociedade estratificada, mas é duplamente golpeado pela farsa. Como filho bastardo, “filho das ervas”, sua condição o impede de abertamente gozar da liberdade de amar e ser amado. Cabe a ele apenas a utilidade que Malvina lhe atribui.

As condições que envolvem o sentimento amoroso desenvolvido no romance têm como cerne, o trágico. Essa tragicidade, oriunda da Antiguidade Clássica, também está ligada ao espaço público. Segundo Aristóteles (2017 [323 a.C.], p. 69), a tragédia é a “[...] mimese de homens de caráter elevado [...]”, que, diante do público – representado pelo Coro –, viam-se sem saída para o infiusto destino ao qual foram confinados. Vernant e Vidal-Naquet (1977 [1972], p. 11) afirmam que “[...] a tragédia instaura, no sistema das festas públicas da cidade, um novo tipo de espetáculo [...]”, colocando em cena novas questões como a tradução dos “[...] aspectos da experiência humana até então despercebidos; marca uma etapa na formação do homem interior, do homem como sujeito responsável [...].” Nesse sentido, para além da influência dos deuses na trajetória dos heróis, havia também um certo senso de “culpa”: o herói era responsável por aquilo que fizera.

Essa culpabilização do herói, vinda desde este período, coloca em voga a importância das decisões nos atos cometidos. Não fosse tomado tal caminho, não haveria o resultado infiusto. Coloca-se em embate a questão primordial: destino, ou escolha / livre arbítrio do herói?

No entanto, é necessário olharmos para a forma romance na qual se desdobram essas outras encenações. Segundo Lukács (2009 [1965]) “[...] o romance é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência de sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade [...]” (p. 55). O tempo, assim como para o Teatro Trágico, desempenha ainda uma função importante para essa nova era, mas, de maneira diferente. Não interessa, segundo o autor, a construção do tempo para a formação do “herói”, mas como esse herói reage ao tempo e à formação que ele tem nesse período. Não é mais sobre ver o desenrolar dos fatos em apenas um período de sol, ou jornada, como preconizava Aristóteles (2017 [323 a.C.]) sobre o trágico, mas em como, independente do tempo, o herói constrói o seu percurso.

Conforme discute Lukács (2009 [1965]), o romance tem o seu foco na individualidade do herói, em confronto permanente com o mundo

[...] o personagem central da biografia é significativo apenas em sua relação com um mundo de ideais que lhe é superior, mas este, por sua vez, só é realizado através da

vida corporificada nesse indivíduo e mediante a eficácia dessa experiência. Assim, na forma biográfica, o equilíbrio entre ambas as esferas da vida, irrealizadas e irrealizáveis em seu isolamento, faz surgir uma vida nova e autônoma, dotada [...] de sentido imanente e perfeita em si mesma: a vida do indivíduo problemático. (Lukács, 2009 [1965], p. 78-79)

Enquanto portador de gêneros do coletivo, o Teatro Trágico e a Farsa, *Os Sinos* coloca em cena a visão geral da sociedade colonial, pormenorizada pelo olhar dos indivíduos. Ao fragmentar a narrativa e oferecer os pontos de vistas – divergentes – de cada uma das personagens, Malvina, Gaspar e Januário, Dourado faz ascender o olhar individualizado, o olhar biográfico sobre cada um deles. Esse indivíduo “problemático” de que fala Lukács (2009 [1965]), imerso nas suas experiências, conduz e costura a forma trágica do seu amor.

Acompanhando o olhar de cada personagem, vemos a posição social como elemento que coloca todos os acontecimentos na esfera pública. João Diogo Galvão, tendo sido assassinado, não era apenas o marido de Malvina, era um homem de relevância na estrutura política da cidade. Assim, deveria haver uma punição para que se reconhecesse o poder de El-Rei representado na pessoa de João Diogo.

Januário, portanto, não é apenas um assassino. Torna-se o subversor da ordem, já que é um indivíduo sem lugar: bastardo, que, pela oportunidade do amor, sente-se capaz de romper a estrutura social de subalternização. As personagens, como indivíduos e como parte do coletivo, conectam o privado e público, trazendo o coro da tragédia ou o público da farsa para a praça central, onde a traça, a trama de morte se encenava.

### 3.1 O TRÁGICO: MODERNO DESDE SEMPRE

Em *Tudo que é Sólido Desmancha no Ar*, Marshall Berman (1986 [1982]) discute a capacidade que a modernidade tem de tornar fluido o que era sólido. A fragmentação cotidiana e a constante transformação das nossas referências desmancham a solidez das certezas, rumando para uma diluição do que somos e do que sabemos.

Para o autor, o ser moderno é despejado “[...] num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambigüidade e angústia [...]” (Berman, 1986 [1982], p. 24, *sic*). Assim, o que era, antes, dotado de certezas, encontra-se diante da fragmentação. A rotatividade de informações, as novas descobertas científicas, a urgência de estar sempre presente e saber tudo o que está acontecendo acarreta a destruição desse homem que, diante de tantos fatos e feitos, sente-se minúsculo.

Essa modernização, para Berman (1986 [1982]), acontece entre o início do século XVI e perdura até o fim do século XVIII, é nesse momento que, para ele, começa-se a “[...] experimentar a vida moderna [...] em estado de semicegueira [...]” (Berman, 1986 [1982], p. 25). É só a partir de 1790 que se começa a ter um certo “[...] sentimento de viver em uma era revolucionária, uma era que desencadeia explosivas convulsões em todos os níveis da vida pessoal, social e política. [...]” (Berman, 1986 [1982], p. 26), apesar disso, o mundo ainda não é moderno por inteiro, dando seus pequenos passos rumo à modernidade.

Em meio a um turbilhão de sentimentos e conflitos, surge a “sensibilidade moderna”, como Berman (1986 [1982]) passa a chamar. Citando Marx, Berman (1986 [1982], p. 29) discute a “divisão” entre decadência e prosperidade. Se de um lado se pode gozar de riquezas, de grandezas e possibilidades, do outro, o homem moderno se vê diante de situações de declínio completo: falta-lhe a riqueza, falta-lhe a oportunidade e, acima de tudo, faltam-lhe opções de outras formas de viver. Nesse sentido, “[...] a moderna humanidade se vê em meio a uma enorme ausência e vazio de valores, mas, ao mesmo tempo, em meio a uma desconcertante abundância de possibilidades [...]” (Berman, 1986, p. 31-32). Em *Os Sinos*, os sentimentos de Januário no mundo estratificado são modernos:

É o melhor que você faz, disse Januário. Você tem uma raça que te espera, uma noite para te abrigar. *Eu não tenho raça nenhuma*, sou que nem mula, manchado de geração. Me chamam às vezes de bugre, você sabe. Nem isso eu sou. Sou mais um puri esbranquiçado por obra de meu pai. Nem branco nem índio. Eu sou nada. *Eu vou é ao encontro desse nada que eu sou.* (Dourado, 1999, p. 330, grifos nossos)

Essa “ausência e vazio de valores” que se coloca “em meio a uma desconcertante abundância de prioridades” é o que faz de Januário esse ser eminentemente moderno. Quando, na passagem acima citada, afirma que não tem raça nenhuma, Januário esclarece que sua raça existe por obra da violência do branco, é “puri esbranquiçado”. Ao afirmar que é um “nada”, Januário expressa seu deslocamento no mundo. Como todo herói moderno, Januário não tem um lugar em que possa se encaixar, está sempre em busca e em trânsito.

Berman (1986 [1982], p. 33) destaca, ainda, um tipo de “mentalidade moderna”, que é dedicada “[...] à paródia do passado [...]” em que o moderno necessita ressignificar suas narrativas antigas, revisitando aquilo que, para ele, é uma espécie de segurança; isso é o que Paz (2013) chama de “tradição da ruptura”. Em *Os Filhos do Barro* (2013 [1974]), Octavio Paz discute esse conceito que, contraditório, se encaixa completamente na modernidade e que nos coloca diante de nossa própria face: uma face que não sabe para onde dirigir seu olhar, porque está afundada demais na precariedade do tempo.

Ao escrever sobre Tradição, Octavio Paz (2013) afirma que esta é “[...] a transmissão de notícias, lendas, histórias, crenças, costumes, formas literárias e artísticas, ideias e estilos de uma geração para a outra [...]” (Paz, 2013, p. 15). A Ruptura, por sua vez, representa essa interrupção, transformando o que a Tradição fazia, destruindo o “[...] vínculo que nos une ao passado, uma negação da continuidade entre uma geração e outra [...]” (Paz, 2013, p. 15). Nesse sentido, o que Paz (2013) nomeia como “Tradição da Ruptura” é exatamente essa nossa modernidade que está, constantemente, buscando no passado signos que sirvam para o nosso presente e futuro. Esse passado que, para a modernidade, é bastante fluido, e esse futuro e presente que também o são.

Para o autor, a Tradição da Ruptura não é apenas o negar a tradição, o transformar para esquecer, mas, “[...] também a negação da ruptura [...]” (Paz, 2013, p. 19). Não é uma interrupção da continuidade, mas uma nova forma de dar continuidade àquilo que já esteve como tradicional. Não se trata mais de repetir uma forma dita “arcaica”, mas sua ressignificação. Para Paz (2013, p. 19), “[...] a modernidade é uma tradição polêmica que desaloja a tradição imperante [...]”, o que torna ainda mais fluida a nossa condição nesse mundo que não tem amarras e que fragmenta a si e àqueles que nele vivem. Deste modo, o que é a modernidade senão uma eterna contradição? Nesse *continuum*, é a permanência daquilo que já não está mais presente.

Daí, podemos perceber que *Os Sinos*, como romance moderno, faz uso dos mitos do passado, recurso que fica explícito através de vários elementos e estruturas do texto, e também da confirmação de Dourado sobre o uso dos mitos em “*Poética de Romance, matéria de carpintaria*”, como o nome que é dado a Januário, relacionado com o deus Jano – aquele tem as faces contrapostas, o deus bifronte, o guardião das chaves que se encontra no entrelugar entre o passado e o futuro, sem poder rumar para nenhum dos lados: “[...] preso e voltado para aquela casa, para aquela mulher, como os farelos de ferro grudados numa pedra-ímã. Àquele nome, àquele casa, àquele corpo, para sempre.” (Dourado, 1999 [1974], p. 19, grifos nossos).

A reconstrução da genealogia do mito de Fedra também é uma marca importante da aproximação do mito com o romance. Dourado (1976) explicita isso ao esboçar, em *Poética de romance, matéria de carpintaria*, uma genealogia do mito em que podemos identificar cada uma das suas personagens.

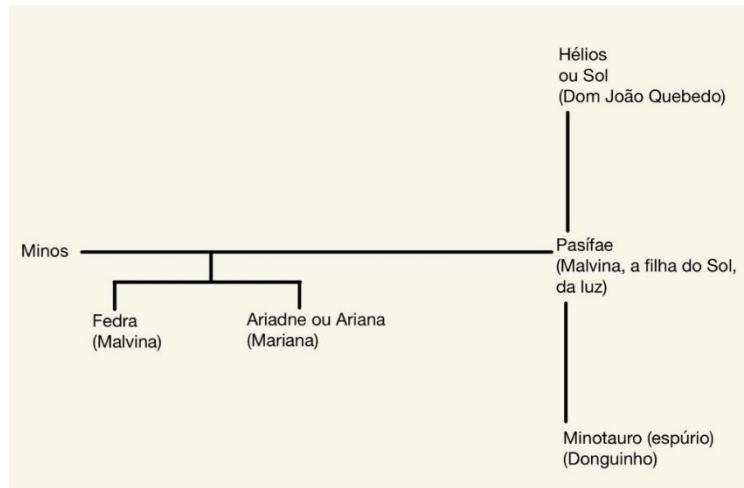


Figura 1 - Genealogia Mítica. Família de Fedra 1 (Dourado, 1976, p. 142, adaptada)

Na Figura 1, vemos Pasífae, filha de Hélios (ou Sol), que representa Malvina. Essa identificação entre a figura mitológica e a personagem é feita, principalmente, no nome que se dá à sua jornada, “Filha do sol, da luz”, aquela que tem “os cabelos ruivos, uma mulher de fogo. Aquela ruiva de fogo [...]” (Dourado, 1999 [1974], p. 75).

Filha de Hélios e Perseis, irmã de Circe, Perses e Eestes, Pasífae é casada com o Rei Minos, que, no desejo de dominar as terras sem ter que dividi-las com os irmãos, acaba cometendo perjúrio contra Posídon, o rei dos mares; este entrega a Minos um touro, e lhe pede que sacrifique o animal. Encantado com a beleza do animal, Minos o poupa, o que faz com que Posídon se enfureça, amaldiçoando Minos e fazendo com que sua esposa, Pasífae, se apaixone pelo touro, nutrindo pelo animal “[...] uma paixão fatal e irresistível [...]” (Brandão, 2014 [1991], p. 491), que a faz buscar meios de conseguir concretizar aquele amor. Na sua busca, solicita que Dédalo crie um simulacro de novilha em bronze que possibilita a satisfação da paixão. O resultado dessa ajuda de Dédalo é a concepção do Minotauro, filho de Pasífae e o touro amaldiçoado.

Minotauro, por sua vez, o fruto do amor proibido de Pasífae é, na trama de Dourado, Donguinho, o filho “bastardo” da família, fruto de uma relação extraconjugal de dona Vicentina Dias Bueno. Ele é a maldição que a família Dias Bueno carrega, um homem deformado que era a “[...] vergonha e tristeza de toda a família e mesmo uma das secundárias razões da mudança para a fazenda [...]” (Dourado, 1999 [1974], p. 107). Semelhante à forma com que Minos aprisiona o Minotauro em um labirinto, Dom João Quebedo também aprisiona Donguinho, em um quarto, como forma de ocultá-lo do mundo e evitar a vergonha pública, mas, “[...] mesmo

debaixo de sete chaves ninguém esconde por muito tempo um insano na família [...]” (Dourado, 1999 [1974], p. 115).

Assim como o touro que engravidou Pasífae, Donguinho representa a fúria, o desejo, sentimentos que Malvina busca ocultar, mas que, como seu irmão, estão dentro dela, fervilhando.

E começou a crer que aquele Donguinho redivivo, o Donguinho enfurecido e insaciável, voltava para tomar conta da sua alma, do seu corpo de mulher. Não apenas em sonho, era um Donguinho diurno e constante. Mais terrível e ameaçador do que quando ela dormindo. E esse Donguinho de olhos vivos e avermelhados, quentes, piscos e ávidos, queria sujar toda a pureza e castidade, possuí-lo. Era um ser androgino, monstro fabuloso. [...] (Dourado, 1999, p. 176)

Além do Minotauro, Pasífae gerou, também, Fedra, Ariadne e Androgeo. Ariadne (reprentada por Mariana, em *Os Sinos*) é aquela que se mostra encantadora e acaba seduzida por Teseu (representado no romance por João Diogo Galvão). Dando-lhe o que ele desejava – na mitologia, “a meada cujo fio permitirá a Teseu [...] escapar dos corredores do labirinto” (Dourado, 1976, p. 144); em *Os Sinos*, a possibilidade de casar-se novamente e adquirir o *status* que a família Dias Bueno, embora empobrecida, possuía –, Teseu “[...] abandona Ariadne, fugindo com sua irmã Fedra, a quem igualmente cativara [...]” (Dourado, 1976, p. 145).

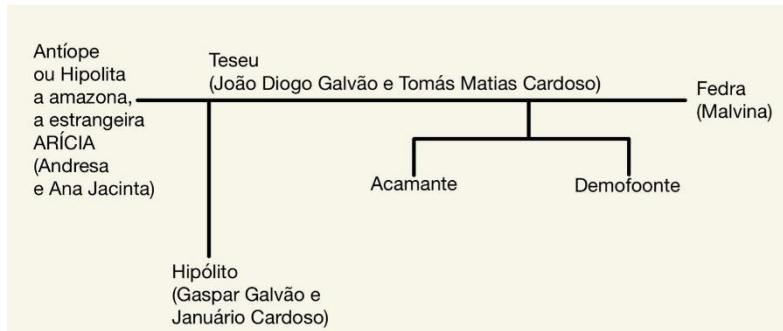


Figura 2 - Genealogia Mítica. Família de Fedra 2 (Dourado, 1976, p. 142, adaptada)

Na Figura 2, conhecemos a genealogia da família oriunda da primeira. Entretanto, ainda nos mantemos atados às histórias de Malvina, Januário, Gaspar e seus ascendentes. Teseu, a representação de João Diogo Galvão, fora casado, anteriormente, com Antíope (ou Hipólita), que, nesse laço matrimonial, representa Ana Jacinta. Desse matrimônio, nasce Hipólito, representado em *Os Sinos* por Gaspar. Com a morte da primeira esposa, Teseu busca uma segunda, e, nesse caminho, encontra-se com Ariadne, posteriormente abandonando-a e desposando sua irmã, Fedra. Fedra, a representação de Malvina, vive seus dias de casada com plenitude, mas ao encontrar-se com Hipólito, seu enteado, apaixona-se. “A história de Fedra começa propriamente com essa paixão, primeiro sufocada e depois confessada à sua ama [no

romance, Inácia] [...]" (Beugnot, 1997 [1988], p. 342). Hipólito, "[...] o mais puro dos homens, se recusa ao culto a Afrodite, reverenciando apenas Ártemis, a deusa da caça" (Dourado, 1976, p. 145). Essa recusa à Afrodite é também a recusa ao amor. Dedicado a viver isolado, nas matas, o seu culto a Ártemis é uma forma de se manter distante das possíveis "tentações".

Além de representarem João Diogo Galvão, Ana Jacinta e Gaspar, a ligação familiar entre Teseu, Antíope e Hipólito trazem à tona outro núcleo: a família de Januário Cardoso. Estabelecendo uma relação de duplos, em que Januário e Gaspar se complementam, Teseu é também Tomás Matias Cardoso que, casado com dona Joana Vicêncio, acaba tendo uma relação com Andresa, sua "teúda e manteúda" (Dourado, 1999, p. 16), uma "estrangeira" – aquela que não pertence à classe, àquele lugar, conforme afirma Dourado em *Poética de romance, matéria de carpintaria* (1975, p. 142) –, de origem indígena. Desse encontro, nasce o nosso outro Hipólito, Januário Cardoso. O seu culto à Ártemis não vem, como para Gaspar, como meio de fuga, mas como único caminho possível. Sentindo-se deslocado e pouco merecedor de amor, dirige-se à Afrodite, o que o leva à perdição.

O intertexto dos mitos, explicitado pelo autor, funciona em *Os Sinos* como um meio para construir duas farsas, duas encenações, objetivo da representação literária: uma que lhe permite apontar para o presente em que vive, e tratar, metaforicamente, das questões sobre a legitimidade do poder, suscitadas pela questão colonialista e outra, que amplia o foco para a questão do indivíduo e seus conflitos e desejos nesse mundo fictício que, com aparência de passado, é atemporal e presente. O mito, nesse sentido, transforma-se em um "[...] ingrediente vital da civilização humana [...]" (Eliade, 2000 [1963], p. 23) que marca a "tradição da ruptura", cara ao romance em estudo.

### **3.1.1 O Romance como forma**

Inserido na tradição do romance, forma eminentemente moderna, *Os Sinos* é construído tendo por base a ideia da tragédia e as dimensões da tragicidade. A diferença entre os conceitos de "tragédia" e "tragicidade" se dá a partir da compreensão de que a "tragédia" é o gênero a ser encenado e a tragicidade, por sua vez, é a chamada "contradição inconciliável" de que fala Goethe e que Lesky referencia em sua obra *A Tragédia Grega*, de 1996, ou seja, é parte da constituição do enredo, funcionando como elemento de compreensão. Em *Poética de Romance, matéria de carpintaria*, Autran Dourado explica a sua escolha de nomear as partes do livro como "jornadas" explicando que isto é como se chama "[...] o ato no poema dramático espanhol e na tragédia" (Dourado, 1976, p. 143). Para além disso, o autor ainda elucida, na mesma obra,

a técnica utilizada para tratar a morte das personagens no romance: “[...] a morte de Malvina é **anunciada** (técnica da tragédia) [...] a de Januário é **apresentada** (técnica narrativa do romance)” (Dourado, 1976, p. 143, grifos do autor). Essas duas passagens, acerca da divisão do romance e da forma com a morte é trabalhada, corroboram com a nossa hipótese de que o romance de 1974 de Autran Dourado é uma tragédia moderna.

A tragicidade não escapa a Dourado. Esse elemento que, conforme Frye (1973 [1957]), se dá pela “[...] inevitabilidade das consequências do ato [...]” (p. 44, *sic*) está presente na constituição do enredo elaborado pelo autor. As personagens de *Os Sinos* são “heróis trágicos” não por uma suposta semelhança com a Antiguidade Clássica, ligada aos deuses e à assunção e contestação de um destino pré-determinado, mas por suas decisões, pela busca de seus desejos, pela autonomia de suas escolhas. O herói trágico da Antiguidade Clássica era aquele que discordava da ordem imutável dos deuses, não se submetendo aos seus desejos. Com a Modernidade, os deuses perdem seu lugar, e os homens estão sujeitos a outras questões: à fragmentação de si e às balizas sociais, que interditam os caminhos dos heróis, desafiando o direito de controlar suas próprias vidas.

As jornadas às quais somos expostos através do olhar de um narrador – que esconde sua voz detrás da voz das personagens, muito têm a nos dizer acerca da busca por uma verdade que não cabe a ninguém, além deles mesmos. É uma verdade sobre seus sentimentos e suas identidades, como confirma Fonseca:

[...] Para privilegiar o *páthos mathos*, isto é, o saber pela experiência, preconizado pela tragédia grega, Autran Dourado retira a figura do narrador do romance. O autor escolheu a situação narrativa personativa, refletoriza os eventos nas consciências das personagens. Dessa forma, a carga dramática adquire maior intensidade. A novidade trazida por Autran Dourado [*sic*] na vertente dramática do gênero romanesco é a inserção do coro como narrador. É o coro quem interpreta as ações, que são apenas pretextos para desencadear a reflexão acerca das emoções, do destino e do tempo. [...]. (Fonseca, 2004, p. 176)

A modernidade da qual fala Berman (1986), em que o indivíduo está isolado e convive com suas contradições e angústias, completa a ideia de Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet (1977, p. 12) quando estes afirmam que “[...] o trágico traduz uma consciência dilacerada, o sentimento das contradições que dividem o homem contra si mesmo [...]”. Esse herói trágico da Antiguidade Clássica já carregava consigo características da Modernidade, pois estava dividido quanto ao seu destino. É um herói em desacordo com suas certezas, em busca de uma verdade sobre quem ele é e o que ele representa. O herói trágico inserido na Modernidade, por sua vez, permanece com esse conflito, mas acresce a ele a angústia de – estando em um mundo que, além de ser desprovido da verdade dos deuses, e cercado de

interdições – é um mundo que não oferece solução para o problema do indivíduo. O herói trágico, seja ele inscrito na modernidade ou na Antiguidade Clássica, é um homem em busca de sentido para a experiência humana.

Para Costa e Remédios (1988, p. 38), a tragédia moderna é aquela que discute mais o “caráter”, enquanto a tragédia clássica é aquela que possui como base o “destino”. Para as autoras, “[...] o destino no drama moderno não é mais transcendente e dependente dos deuses ou dos poderes acima dos deuses; mas está implícito no caráter do herói [...]”, e continuam ao afirmar que “[...] pelo caráter desregrado é que o herói vai ao desastre, seu caráter é sua ruína. [...]” (Costa; Remédios, 1988, p. 38).

Costa e Remédios (1988) discutem ainda que este conflito trágico está centrado “[...] no indivíduo [...]”, pois “[...] ele não tem a sensação dos antigos de que é vítima do destino. A tragédia moderna pressupõe um mundo abandonado por Deus, ao passo que a tragédia grega era, ainda em parte, um culto. O herói agora está só. [...]” (Costa; Remédios, 1988, p. 38).

A partir de uma visão crítica sobre o trágico, Terry Eagleton (2013 [2003]) inicia suas discussões acerca da possibilidade da ruína da tragédia: estamos lidando com uma arte, antiga por excelência, que morreu com a chegada da modernidade? O autor destaca como o termo “tragédia” foi “desvirtuado” do seu sentido primeiro, chegando à banalização do termo a partir da ótica de que é “[...] algo como ‘muito triste’ [...]” (Eagleton, 2013 [2003], p. 23). Essa ideia de que a tragédia morreu, ou que “não se faz mais tragédia como antigamente”, nos leva para um caminho que desconsidera as novas trajetórias que vêm se firmando ao longo dos séculos na arte literária.

Eagleton (2013 [2003], p. 27) afirma que a tragédia passa por algumas transformações ao longo das eras, representando, na era Clássica, um drama mais “sério”, na Idade Média, uma história que possuía um final “infeliz”, e na modernidade passou a ser considerado apenas um drama de final desprovido de felicidade. Deste modo, rumava-se para uma leitura do trágico que, muitas vezes, perde sua condição de evocar reflexões durante o percurso da leitura.

A partir da sua busca por um conceito de tragédia, Eagleton (2013, p. 53) afirma que essa tem “[...] mais a ver com êxtase do que com agonia [...]”, direcionando nossa visão para as bases definidas por Aristóteles, em sua *Poética* (Aristóteles, 2017 [323 a.C.]), de que o trágico preconiza a catarse, o momento em que, sem possuir a visão da completude dos seus atos, o protagonista trágico passa a enxergar o todo e comprehende como chegou àquele momento. Ainda discutindo a sua teoria de que a tragédia é parte da modernidade, Eagleton (2013) afirma que:

A tragédia pode, de fato, ser preciosa. Não há dúvida de que devemos hesitar antes de bradar que vivemos em uma sociedade não trágica, já que ela pode ter descartado o sentido do trágico justamente com o senso de valor. Se não há necessidade de redenção, isso simplesmente pode significar que não há nada que valha a pena o bastante para ser redimido. [...] (Eagleton, 2013, p. 35)

Deste modo, o trágico ainda faz parte do nosso tempo, mas, com as novas demandas a que estamos expostos, passou a ser compreendido de outras maneiras, apresentando-se sob uma nova roupagem, com novos aspectos específicos que são parte da nossa modernidade, evocando um verdadeiro retrato do nosso tempo. (Costa; Remédios, 1988).

Eagleton (2013, p. 57) destaca, ainda, que a tragédia não é limitada apenas a uma parte, ela é “[...] a totalidade dessa ação [...]”, contemplando não apenas a ruína do protagonista trágico, mas abarcando todas as decisões que o rodeiam.

Outro importante apontamento que o autor faz acerca do trágico em geral é que a consciência da morte do protagonista trágico deve ser feita a partir de um senso forte de sacrifício. Não é um herói que rumava para a morte – ou mesmo rumava para a cegueira, no caso de Édipo – porque já não mais vê sentido em sua vida, mas um herói que, sabendo o valor que tem a sua vida, e o apego que tem por ela, vê ali o único caminho possível, pois não há mais nenhum outro disponível para si. Para ilustrar melhor essa sua compreensão, Eagleton (2013) cita Jesus e, a partir desse exemplo, tece sua visão:

Se Jesus finalmente se submete de boa vontade à morte, é apenas porque ele parece vê-la como inevitável. [...] esse era o único caminho que lhe restava [...]. E, para ele ter se sentido dessa maneira em relação à sua morte é o mesmo que dizer que a sua crucificação é trágica. [...] a crucificação não é o que ele teria escolhido se pudesse decidir por si mesmo, o que ele não considerava ser o caso. Sua morte é um sacrifício exatamente por causa disso. Sacrifício não é uma questão de renunciar àquilo que achamos não ter valor, mas sim de ceder espontaneamente aquilo que prezamos para benefício de outros. [...]. (Eagleton, 2013, p. 67)

Diante disso, o herói, ou protagonista trágico, é aquele que se coloca diante da morte como um caminho de retorno; sendo assim, sacrifica-se não apenas em benefício próprio, para afastar-se daquela situação desfavorável, mas, como meio de recuperar um “equilíbrio” que foi prejudicado pelas suas decisões.

Entretanto, apesar dessas diferenças apontadas entre o clássico e o moderno, compreendemos a tragédia clássica como essencialmente moderna. Na grande obra trágica da Antiguidade, *Édipo Rei*, de Sófocles, encontramos, ao contrário de um herói reduzido ao seu destino, um herói que, buscando novos caminhos, torna-se um homem em busca da sua verdade. Desconhecendo sua história, Édipo é aquele que foge da verdade determinada pelo oráculo, mas fugindo do seu destino, encontra-se com ele. Nesse sentido, nossa compreensão do trágico, e de um herói trágico, é que estes podem ser considerados modernos.

### 3.1.2 Dos destinos e jornadas

Das três personagens centrais da obra em estudo, Gaspar, Januário e Malvina, vamos conhecendo jornada a jornada, o que os move, as ações e buscas que empreendem.

Tendo como título de sua jornada “O destino do passado”, Gaspar é aquele que sempre se volta para o lugar que o mantém preso: seu passado. Tendo perdido a mãe, Gaspar reconhece nos relacionamentos um caminho de perdas: “[...] depois da morte da sua mãe não há mais mulher que eu possa amar, foi o que disse [...]” (Dourado, 1999, p. 197). É como se sua vida fosse feita em torno de um “culto aos mortos”, como afirma Fonseca (2004), “[...] daí qualquer ligação com o mundo dos vivos parecer-lhe desprezível” (p. 174).

Ao encontrar Malvina, aquela “Filha do sol, da luz” – nome dado à jornada da personagem –, Gaspar defronta-se com um futuro para o qual recusa-se a olhar. Quando da perda de seu pai, Gaspar se vê em conflito: Malvina o ama, mas Gaspar entende que este seria o lugar de seu pai. Malvina busca meios de demonstrar isso para Gaspar, através de Inácia, sua mucama: “[...] *Ele no lugar do pai. O que sempre temera, acontecia. Não vai acontecer, disse cortando o pensamento que começava a se intrometer pelas frinchas e que ele remetia de novo para o breu da escuridão.* As coisas aconteciam” (Dourado, 1999 [1974], p. 199, grifo nosso).

Pensar na possibilidade de amar alguém ia de encontro ao que ele havia “prometido” ao perder a mãe. Ele temia dar lugar à luz que aquela mulher trazia. Temia viver esse possível futuro. Portanto, joga o pensamento “para o breu da escuridão”. Sua jornada é pelas veredas da decisão de não viver um sentimento, de se recusar a dar lugar a ele. Enquanto uma pessoa atada à decisão que tomara no passado, Gaspar ruma em busca de não mais precisar decidir nada.

Por sua vez, o “Filho das ervas”, nome – dado a Januário – que significa que a criança foi entregue à natureza, ou a Deus (filho de Deus), já que tem pai desconhecido - é destituído de lugar naquele mundo hierarquizado. Por não se encaixar em nenhuma classe ou raça, destitui-se também de uma identidade. Januário não sabe quem é, sabe apenas quem não é:

[...] seu pai, Tomás Matias Cardoso, [era] homem rico, quase um potentado, morava com sua mulher Joana Vicêncio e mais quatro filhos brancos (*não eram que nem ele* [Januário], *eram brancos de geração*), casados. [...] os outros, cujo número não se sabia, gerados de pretas cativas (*não eram que nem ele, carijó*), pardos e mulatos [...] (Dourado, 2022 [1974], p. 19, grifos nossos)<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> “Carijó” é um nome dado a alguns indígenas guaranis.

Esse não saber de si é um processo de negação que contribui para a “[...] exclusão de um indivíduo, de nosso próprio nível, de um grupo social ao qual ele está buscando pertencer [...] dividido por um conflito entre o mundo interior e o exterior, entre a realidade imaginativa e o tipo de realidade que é estabelecido por um consenso social [...]” (Frye, 1973 [1957], p. 45). Januário não consegue se encaixar no mundo em que vive. Sua jornada é em busca não só de uma definição para si, mas de uma aceitação, algo que julga não merecer. É essa busca que termina por levá-lo ao caminho que parece ser inevitável.

Malvina dirige-se primeiro a encontrar liberdade de ação. Dedicada desde o princípio a tramar os próprios fios, atua em busca de um relacionamento que permita a sua saída. Ao surgir um pretendente para sua irmã, Mariana, Malvina decide interferir nas decisões de seu pai, Dom João Quebedo, e se lançar como uma possibilidade para aquele matrimônio que se desenhava. Assim, traça um plano para conseguir as atenções do pretendente da irmã, guardando-se para aparecer apenas no momento ideal. Atingindo seus objetivos, Malvina, inicialmente, se dá por vencedora.

Mas as coisas não se desenrolam da maneira como planejara inicialmente. Iniciando a vida conjugal, Malvina acredita estar vivendo a liberdade que sonhara: acesso a luxos, a uma vida que lhe fora negada pela falência do seu pai. Entretanto, é com a chegada de seu enteado, Gaspar, que as coisas mudam para Malvina. Após completar um ano de casada, conhece Gaspar:

[...] Nunca tinha visto ninguém assim. Um homem de outros tempos. Não dos outros tempos que ela antes fantasiava, de outros tempos. Saídos dos livros que ela leu, as mulheres da cidade não liam. [...] Os heróis dos livros, que ela então (antes) vestia com outros panos e cores. Agora deviam ser assim, feito ele. [...] Ela se encantava, nunca tinha visto ninguém assim, não cansava de repetir. (Dourado, 1999 [1974], p. 143-144)

A princípio, o sentimento amoroso que Malvina acolhe em si é um amor maternal. Gaspar era o filho de seu esposo, portanto, seu filho também, de alguma forma. Agradar a ele era agradar, também, ao marido, o que garantiria a manutenção do seu conforto, do seu poder, da sua nova condição. Entretanto, ao deparar-se com Gaspar pela primeira vez, sente-se confusa. Não era mais amor de mãe, acalentava em seu coração a possibilidade de estar diante de um homem que a completasse, que fosse sensível, que fosse como ela. Gaspar era o oposto de João Diogo Galvão. Era gentil, inteligente, sensível, jovem. Malvina passa a desejar um amor real.

O amor, nesse sentido, se mostra como um denominador comum entre as três jornadas: Gaspar vê no amor que sente, que para ele é um amor incestuoso, a possibilidade de sair daquela

clausura à qual ele mesmo se condenou. Entretanto, é a sua decisão de não amar, de não dar lugar àquele sentimento, que o condena à tragicidade da solidão. Januário, por sua vez, vê em Malvina um caminho para um encontro consigo mesmo, um lugar de aceitação. Com ela, sente-se amado, escolhido. Sua decisão está centrada em amar aquela mulher, em viver por aquela mulher. É essa decisão que o coloca nos caminhos da tragicidade da traição e do abandono. A partir do momento que escolhe amar Malvina, não há como controlar os acontecimentos inevitáveis decorrentes dessa decisão. Quanto à Malvina, é a sua decisão de amar, de viver aquele amor, de perseguir o amado – Gaspar – que a faz tramar e seguir com a trama até as últimas consequências, condenando todos a um destino trágico.

### 3.2 O AMOR E SEUS TRÁGICOS CAMINHOS

A tragicidade vista como condição existencial à qual o herói está submetido - é inescapável e o persegue mesmo no sentimento amoroso bem-sucedido. As juras de amor eterno, a promessa de “felizes para sempre”, se dissipam na efemeridade da vida, na fragilidade dos laços, nas interdições sociais. Parece, então, que o querer e o realizar são esferas opostas no amor e no trágico. Octavio Paz, em *Dupla chama* (1994), afirma que “todo amor, incluindo o mais feliz, é trágico”, pois

[...] O amor humano é o de dois seres sujeitos ao tempo e aos seus acidentes: a mudança, as paixões, a doença, a morte. Embora não nos salve do tempo, o entreabre para que, num relâmpago, apareça sua natureza contraditória, essa vivacidade que sem parar se anula e renasce e que, sempre e ao mesmo tempo, é agora e é nunca. (Paz, 1994, p. 101)

Em nossa leitura, entendemos *Os Sinos* como uma obra trágica, na qual o amor é o elemento motivador para que os acontecimentos infastos encaminhem as personagens para suas *catástases*, ou desfechos. As personagens, sujeitas “ao tempo e aos seus acidentes”, colocam-se diante do amor como uma porta de salvação, não sabendo – ou mesmo sequer cogitando – que tal rumo os levaria a acontecimentos que os deixariam de mãos atadas diante do imprevisível.

O amor, esse elemento que ao longo dos séculos, “[...] tem sido contínua e simultaneamente interdição e infração, impedimento e contravenção” (Paz, 1994, p. 109) revela-se em *Os Sinos* como um obstáculo muito mais do que como salvação. Em “A roda do tempo”, a Roda da Fortuna e o tear das Moiras tramam os fios da vida das personagens.

“A roda do tempo” – nome dado ao capítulo da jornada de Gaspar – representa a condição cíclica da vida humana. A repetição das eras, dos fatos. A Roda da Fortuna, por sua vez, segundo Chevalier e Gheerbrant (2016, p. 787), é:

Símbolo solar, ela é a roda dos nascimentos e das mortes sucessivas no meio do cosmos; é, no plano humano, a instabilidade permanente e o eterno retorno. [...] E esse movimento que às vezes eleva, às vezes rebaixa, é o próprio movimento de Justiça [...] que quer manter o equilíbrio em todos os planos e não hesita em temperar com destruição e a morte o triunfo das realizações criadoras [...] (Chevalier; Gheerbrant, 2016, p. 787)

Esse instrumento que é “a roda dos nascimentos e das mortes” é, também, a ferramenta das Moiras, ou Parcas, ao fiar os fios da vida, na Mitologia. As Moiras – Cloto, Láquesis e Átropos –, utilizando-se do tear, que é “símbolo do destino” e que serve “[...] para designar tudo o que rege ou intervém no nosso destino [...]” (Chevalier; Gheerbrant, 2016, p. 872), constroem aquilo que Chevalier e Gheerbrant (2016) chamam de “um trabalho de criação, um parto” (p. 872), destinando a cada ser as suas trajetórias e caminhos.

A junção do tear das Moiras e da Roda da Fortuna dão à “roda do tempo” de Gaspar o valor do seu eterno retorno ao passado. Atado àquele lugar inacessível pelo tempo, acessado apenas através da rememoração, as Moiras trabalham, guiando-o para o destino sem ventura.

Embora haja em Malvina a figuração de Fiandeira, como muitas vezes é descrita no texto, assumindo assim o lugar de uma Moira, não há lugar para que ela vislumbre o que futuro a reserva. O tramar dos fios e o seu resultado é determinado não pelo destino, mas pelas interdições sociais e outras sujeições intrínsecas ao mundo moderno.

Malvina, através do sentimento por seu enteado, traz à tona, na obra, o espelhamento de Januário – seu amante – e Gaspar – o seu amado. Buscando meios de satisfazer o que deseja, assume sua posição de Pasífae e busca um Dédalo que lhe forneça uma “novilha de bronze”, um artifício, que possa apaziguar sua aflição. Impossibilitada de desfrutar do sentimento que nutria por Gaspar – figuração de Hipólito –, Malvina desfruta do amor de Januário – seu duplo. Os encontros amorosos de Malvina e Januário, nos quais pensa em Gaspar, revelam o mito fundante do romance, conforme podemos notar no seguinte trecho:

E o que ela passou a fazer ia além dos limites, vencia as últimas barreiras. Era toda corpo e fúria domada. E os dois, ela principalmente, rolavam no êxtase e no desvario. Não que Malvina tivesse esquecido de Gaspar. Por artes diabólicas, a tudo o seu espírito acomodava. *Tudo fazia para preservar aquela parte tão delicada da alma que Januário jamais podia satisfazer.* E como antigamente via nos olhos de João Diogo as sombras de Gaspar, só atingiu o ritmo que o coração e a carne pediam quando viu: *Januário era por fora o que Gaspar era por dentro.* Aqueles olhos selvagens não podiam enganar.

E fundia os dois numa só figura: *Januário e Gaspar se completavam, eram uma só pessoa [...].* (Dourado, 1999, p. 186-187, grifos nossos)

No entanto, para alcançarmos melhor as dimensões do amor aqui estudadas, é preciso antes nos dirigirmos à ideia do mito. O mito é, desde há muito, a base das civilizações. Borges (2008 [1960], p. 41), em *Parábola de Cervantes e de Quixote*, presente no livro *O Fazedor*, afirma que: “[...] no princípio da literatura está o mito, e também no seu fim.”. Além dele, Eliade (2016 [1963]) destaca que o mito é “[...] um ingrediente vital da civilização humana [...]”, portanto, a nossa construção, enquanto sociedade, perpassa pela inserção do mito na nossa forma de ver e estar no mundo, deste modo “[...] longe de ser uma fabulação vã, ele é, ao contrário, uma realidade viva, à qual se recorre incessantemente; não é absolutamente uma teoria abstrata ou uma fantasia artística, mas uma verdadeira codificação da religião primitiva e da sabedoria prática [...]” (Eliade, 2016 [1963], p. 23). Rougemont (2003 [1972]), por sua vez, afirma que “[...] o mito permite a identificação imediata de determinados tipos de *relações constantes*, destacando-os do emaranhado das aparências cotidianas” (Rougemont, 2003 [1972], p. 28, grifo do autor).

Como alicerce das nossas crenças e do nosso modo de vida, o mito é um caminho pelo qual se pôde tentar compreender o mundo. Assim também é com o Amor. Para Rougemont (2003 [1972], p. 34), “[...] o mito age onde quer que a paixão seja sonhada como um ideal, e não temida como uma febre maligna; onde quer que sua fatalidade seja chamada, invocada, imaginada como uma bela e desejada catástrofe, e não como catástrofe. [...]”. E, nessa atuação do mito, nasce a presença dos deuses, e a presença de Eros, o deus do amor e da paixão, dotado da incumbência de, através das flechadas, acertar os corações que deveriam se relacionar. Eros é o direcionamento dos nossos desejos, ou o próprio Desejo.

Ao longo do tempo, Eros foi sendo retratado e representado de diferentes formas, desde um jovem brincalhão, até um homem feito. É Eurípedes, no entanto, quem “[...] introduz o arco e as flechas com que Eros fere os corações quando não os incendeia com tochas [...]” (Lévy, 1997 [1988], p. 321). Essa representação do deus é uma das mais encontradas – principalmente na Modernidade.

Entretanto, o amor não foi sempre explicado somente pelas bases do mito, tampouco podemos ler *Os Sinos* apenas com esse olhar. Ao longo da leitura, é possível perceber outros tipos de amor. O primeiro desses, ao qual daremos aqui destaque, sequer pode ser denominado de amor. O encantamento, ou interesse que Malvina nutre por João Diogo Galvão, o potentado prometido à sua irmã, não é pela pessoa dele, mas pela promessa do que ele é e do que ele pode oferecer. Esse casamento, essa união, é o que Duby (1990) destaca: “todo o casamento era casamento de razão, a conclusão de negociações demoradas conduzidas pelos dirigentes das

linhagens. Estes, não pensando senão nos interesses da família, não tinham o menor cuidado com os sentimentos dos dois prometidos” (Duby, 1990, p. 340), prova disso é a substituição de Malvina por Mariana, a irmã mais velha e a prometida a João Diogo.

O segundo sentimento que se apresenta é o que Malvina passa a ter por seu enteado, Gaspar. Um amor idealizado, que a prende às amarras da imaginação, do desejo, das conjecturas. Um amor interditado não apenas pelo fato de ser ela uma mulher casada, mas, sim, pelo fato de ocupar o lugar materno, sendo sua madrasta. Ou seja, uma interdição familiar, de base religiosa.

O terceiro, por sua vez, é o sentimento de Malvina por Januário. Este se mostra como um jogo. Este amor, apesar de se manifestar sexualmente, se parece com o amor cortês, no qual a dama, a suserana, possui o poder, e o vassalo, que a ama, a serve com dedicação e espera pelo direito de viver aquele sentimento pelo qual serviu.

### **3.2.1 Dupla chama: o vassalo do amor**

Em meados do século XII, na Idade Média, o “amor cortês”, ou “*fin’ amors*” é o que impera na cultura e no cenário da produção literária entre os trovadores. Nesta forma de encarar o amor, o “adultério” torna-se um dos principais temas e focos de histórias, ainda que as uniões conjugais fossem

[...] um vínculo contraído, quase sempre sem a vontade da mulher, por razões de interesse material, político ou familiar. Por essa razão [o ‘*fin’ amors*’] exaltava as relações fora do matrimônio sob a condição de que não estivessem inspiradas pela mera lascívia e fossem consagradas pelo amor (Paz, 1994, p. 79)

O amor cortês, segundo Duby (1990), funcionava como uma espécie de jogo, em que havia uma relação entre uma dama, uma mulher casada, e um cavalheiro que se coloca na posição de servo de seu desejo por ela. A relação acontecia, conforme descreve o autor, seguindo um modelo, e

O modelo é simples. Uma personagem feminina ocupa o centro da figura. É uma “dama”. O termo, derivado do latim *domina*, significa que esta mulher está em posição dominante, ao mesmo tempo que define a sua situação: é casada. Um homem, um “jovem” [...] repara nela. O que ele vê do seu rosto, o que adivinha da cabeleira, oculta pelo véu, do seu corpo, oculto pelos adornos, perturba-o [...] incendeia-o, traz-lhe o fogo do desejo. (Duby, 1990, p. 331)

O desejo pelo que está escondido ou proibido, como se percebe, era o que movia a relação, já que os jovens deveriam se casar conforme as necessidades patrimoniais da família; o amor, até então, não fazia parte da decisão do casamento. Essas diretrizes sociais, que

produziam casamentos dentro da formalidade social, davam espaço para o jogo da cortesia quando se encontravam, nas cortes, as damas (*dominas*) e os cavalheiros (servos).

A cortesia, conforme aponta Duby (1990), exigia “moderação primeiro, amizade em seguida [...]. Para ganhar, impunham-se o esquecimento de si, a fidelidade, a abnegação no serviço” (Duby, 1990, p. 344). Note-se que não se trata da “conquista”, mas do “ganho”. A dama não estava em condição de ser galanteada, mas em posição de ser conquistada como uma espécie de troféu, que agregaria “poder” ao vassalo, uma vez que “[...] a glória ia para os engenhosos que conseguiam seduzir uma mulher da sua condição [da nobreza feudal] e tomá-la” (Duby, 1990, p. 341). Duby (1990), em seu texto intitulado *O modelo cortês*, fala sobre como funcionava esse tipo de relação:

[...] Na intenção, o amor cortês, ao contrário do que muitos creem, não era platônico. Era um jogo. Como em todos os jogos, o jogador estava animado pela esperança de ganhar. Neste caso, como na caça, ganhar era apanhar a presa. Além disso, *não o esqueçamos, neste jogo, os homens eram, na verdade, os mestres.* (Duby, 1990, p. 332, sic, grifo nosso)

Malvina, mesmo em uma sociedade na qual não possui, formalmente, o poder, desempenha o papel de senhora em todas as esferas em que se coloca. Manipula seu pai, para conseguir o casamento que era destinado à irmã; manipula o marido desde antes do casamento, para conseguir conquistá-lo; joga com Gaspar e Januário – premeditando todas as suas ações na busca de conquistar aquilo que deseja. Januário, como seu amante, está disposto a agir conforme sua vontade, está a serviço dela e de seu plano de amor por Gaspar. Paz (1994) discute, em *Dupla chama*, como essa inversão da hierarquia existente entre os sexos é fruto da influência da cultura árabe.

[...] A inversão das posições tradicionais do amante e sua dama. O eixo da sociedade feudal era o vínculo vertical, ao mesmo tempo jurídico e sagrado, entre senhor e vassalo. [...] Os poetas provençais adotaram o costume árabe, invertendo a relação tradicional dos sexos, chamam a dona de sua senhora e se confessam seus servos. [...] A masculinização do tratamento das damas tendia a destacar a alteração da hierarquia dos sexos: a mulher ocupava a posição superior e o amante a do vassalo. (Paz, 1994, p. 74)

Essa inversão sobre a qual fala Paz (1994) é um elemento de destaque para a subversão da ordem vigente do matrimônio. Estando em um jogo no qual ambos estão interditados, a dama e o vassalo criam uma relação que pertence só a eles. Ambos têm a ganhar: a dama tem na cortesia a subserviência, o amor e a dedicação; o vassalo tem a ganhar a atenção da dama e seu amor.

Malvina demonstra seu jogo com Januário colocando-se como cativa do amor e mascarando sua verdadeira posição de senhora. Quando, rareando os encontros, em busca de

deixá-lo ainda mais suscetível aos seus mandos, envia cartas a ele, buscando evidenciar o quanto estava apaixonada e vulnerável, coloca-o na posição de senhor, como se vê no trecho a seguir:

[...] Hoje não pode, ela mandava dizer nas cartas, por intermédio de Inácia ou de Isidoro. Nem amanhã. Não sei quando é que vai poder ser. *Daquela que o ama e tem como senhor do seu coração*, dizia ela na esperança, espevitando a chama da sua paixão, e bordava os arabescos da assinatura caprichosa. Ou então, sempre rebuscando preciosa os fechos das cartas e bilhetes, que ele guardava no peito como escapulários: *daquela cativa na sua torre, suspirosa de seu senhor*, Malvina. Ela mordia e assoprava. (Dourado, 2022, p. 73, grifos nossos)

Jogando com as palavras, fica evidente que quem tem o poder e o domínio é ela, embora tente fazer parecer ser ele. O cativo, no fim das contas, é o mameluco, que por ela tudo fazia.

Esse trecho, revelado sob o ponto de vista de Januário, deixa transparecer sua “cegueira apaixonada”: as cartas de Malvina eram guardadas “no peito como escapulários” (Dourado, 2022, p. 73), entretanto, ele não se mantém cego até o final. Já na sua Roda do Tempo, Januário percebe o papel que desempenhou com relação a Malvina:

[...] Gata, unhas, rainha. Ela ensinou e ele aprendeu na carne que ninguém ama uma rainha. [...] *Ninguém ama uma rainha sem ter de pagar com a própria morte*. Quando não a do corpo, a alma. Um zangão cuja razão de ser é fecundar a rainha, depois morrer. [...] *só o zangão é morto*. [...]  
 [...] Zangão, ela rainha. [...] Feito um gato esconde a mão, o mal feito. Gata e rainha. O ronronar quente do bafo no pescoço dele, quando ela em fogo desvestida de rainha.  
 [...] (Dourado, 2022, p. 278, grifos nossos)

Reconhecendo-se apenas um zangão, aquele que desempenha um papel subserviente na hierarquia das abelhas, denomina-a como a rainha que sabe que ela é. Assim, enquanto apenas um “zangão cuja razão de ser é fecundar a rainha”, sabe que já perdeu sua utilidade, e frisa “só o zangão é morto” (Dourado, 2022, p. 278). Passada a sua utilidade, já não havia mais lugar para ele. Restava apenas eliminá-lo.

Entretanto, até mesmo o papel de fecundação do zangão é negado, pois, “[...]" “quando se entregava a Januário, não sabia mais qual dos dois a possuía. Na verdade, ela é que os possuía a um só tempo, *a um só tempo os fecundava e paria*” (Dourado, 2022, p. 163, grifo nosso). Malvina assume, assim, um papel ativo, masculino, já que era ela que “os fecundava”. Januário e Gaspar eram uma fusão, um só, gerados pelo desejo de Malvina.

Cabe destacar aqui, ainda, a ideia de “gata” que se atribui a Malvina, a qual vemos, anteriormente, em outra passagem: “[...]" Toda noite era aquela entrega furiosa e agônica. O coraçudo mameluco lutava contra a sua esperteza de gata: a tensão felina – mansa por fora, selvagem por dentro. Ela se arrepiava na curva dos gatos, nos guinchos das gatas.” (Dourado,

2022, p. 162). Esse papel de gata, que possui apelos e contornos sexuais, também pode ser lido, através da assertiva de Chevalier e Gheerbrant (2016), como:

Entre os índios pawnees da América do Norte (FLEH), o gato é um símbolo de **sagacidade**, de reflexão, de engenhosidade; *ele é observador, malicioso e ponderado, alcançando sempre seus fins*. Por essa razão era um animal sagrado, que só podia ser morto com finalidade religiosa e através de alguns rituais.

Depois da sagacidade e engenhosidade vem o dom da **clarividência** [...]. (Chevalier; Gheerbrant, 2016, p. 463, grifos dos autores)

Malvina é o exemplo de engenhosidade e da maldade, pois, mesmo quando se coloca em uma posição de vulnerabilidade, assim o faz sob pretexto de conseguir alcançar os seus objetivos. Suas ações são calculadas, buscando que resulte, justamente, aquilo que deseja. Sibilina, sonda primeiro o terreno, busca sentir-se segura para, só então, soltar-se. Gata, abelha, rainha e senhora, Malvina assume essas figurações no seu relacionamento com Januário. Gata, quando age com cautela e engenho, quando deixa-se entregar à lascívia noturna com ele, nos fundos da sua casa, nos gritos, na pretensa clarividência que pensava ter; abelha e rainha por atrair o zangão para seus domínios; senhora em todos os momentos.

Malvina, casada com João Diogo Galvão, era a senhora do lar: regia aqueles que a serviam e também seu esposo. Entretanto, ao conhecer seu enteado, coloca-se diante de um desejo que sabe que deveria recusar.

Diante da necessidade de viver um amor que sabe ser interditado, Malvina busca meios, e se abre com sua mucama, Inácia. Essa mediação acontece por meio de um conselho: precisava de alguém para, através do ciúme, despertar o coração de Gaspar:

[...] Nhazinha era moça, ninguém tão linda e desejada como ela. Seria fácil conquistar um outro alguém. [...]

Malvina devia arranjar um outro *em tudo e por tudo diferente de Gaspar*. Um homem forte e corajudo, 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, ela não careceria de fazer nada*. [...] Um homem decidido e rude, tudo aquilo que Gaspar jamais conseguiria ser. *Um homem enfim capaz de matar e morrer*. (Dourado, 1999 [1974], p 181, grifos nossos)

O conselho dado por Inácia desenhava já esse “servo”, um homem submetido pelo desejo por Malvina. A maquinção desse novo enfoque amoroso começa a ser elaborada. Para ela, não havia outra forma de alcançar aquele coração que lhe parecia inacessível, senão através da estratégia que Inácia havia sugerido.

Cabe destacar que Malvina não se acovarda diante dos seus desejos, ela não deseja esquecer, como inicialmente lhe sugere Inácia. Ela quer conquistar e busca meios de alcançar

o que quer. Nesse ínterim, criava oportunidades para estar ao lado do seu amor. Em uma dessas situações, ao cavalgar com Gaspar, aparece o homem que procurava:

[...] veio vindo um cavaleiro na outra direção. A princípio ela não deu muita importância; Instintivamente diminuiu a marcha, podia ser uma égua a montaria do homem, era capaz de assanhar o seu moro. Não tinha no punho e na rédea a confiança que queria aparentar.

O homem freou bruscamente o seu cavalo, encarou-a demoradamente. Tão demoradamente, tão ousadamente, os olhos luminosos e faiscantes, espantado diante da aparição. Se sentiu tocada por aqueles olhos, tão macho era o mestiço. E coraçudo, não ligava ao menos para a presença de Gaspar. De uma certa maneira era um abuso. *Agora queria homens desabusados*, a imagem que ela e Inácia esculpiram e encarnaram. Aquele mestiço tocou-a de chofre. *Na sua memória do futuro via-o fisgado 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, 1999 [1974], p. 184, grifos nossos)

Aquele homem desperta em Malvina o desejo, a atenção. A sua “memória do futuro” já sabia que ali estava o homem que havia imaginado com Inácia. Aquele homem “desabusado”, “macho”, “coraçudo” sequer se dava conta da presença de Gaspar, e isso incomodava o enteado, o que agradava Malvina. Ao perceber que já tinha a pessoa certa, Malvina parte para a confabulação com sua mucama; primeiro, interroga-a:

[...] Perguntou quem era. Inácia já tinha percebido, disse que era Januário, filho carijó de Tomás Matias Cardoso. *É o nosso homem*, disse ela se entregando de vez a Inácia. Mas não carecia ser mameluco, um filho das ervas, disse Inácia, apesar de preta. É capaz de assim não servir pro que a gente quer. Sinhô Gaspar não vai ligar, pode até tomar nojo. É ele mesmo, disse *Malvina já pensando noutra traça, bem diversa daquela que combinou com a mucama*. Tinha de ser ele, só ele tinha aquela coragem. Nenhum outro antes dele. (Dourado, 1999, p. 185-186, grifos nossos)

A memória do futuro se constitui quando vê Januário pela primeira vez e vai além de ter com ele apenas um relacionamento que poderia despertar o ciúme e o desejo de Gaspar, podendo jogá-lo diretamente em seus braços. Sua memória do futuro tinha outra “traça, bem diversa daquela que combinou com a mucama” (Dourado, 1999, p. 186). Pensa em usar Januário para eliminar o marido. Mas, para isso, era necessário cativar aquele mestiço e conquistar sua confiança.

Nessa mesma perspectiva, o amor cortês pressupunha uma troca: uma espécie de laço criado tendo como base a confiança, uma demonstração de afeto através da entrega. A suserana/dama deveria oferecer ao vassalo um objeto simbólico do seu amor, como uma demonstração de que havia reciprocidade.

[...] Como garantia de amor, a dama oferecia ao seu paladino-poeta um anel de ouro, ordenava-lhe que se levantasse e beijava-lhe a fronte. Doravante, esses amantes estarão unidos pelas leis da *cortesia*: o segredo, a paciência, a moderação, que, como veremos, não são exatamente sinônimos de castidade, mas sim de retenção... E,

sobretudo, o homem será o *servo* da mulher (Rougemont, 2003, p. 103, grifos do autor)

Januário, mestiço e bastardo, estava em uma condição de subalternidade na hierarquia social. Além disso, através do vínculo amoroso, coloca-se a serviço de sua dama, disposto a satisfazer-lhe os desejos. Essa dinâmica social, como vista em *Os Sinos*, funciona em uma espécie de maximização. Em lugar dos pequenos favores e sacrifícios, como aconteciam nas cortes medievais, uma relação de força se estabelece entre Malvina e Januário, um jogo em que ambos mostram suas potências, como se vê abaixo, na relação cortês, através do torneio:

Os exercícios do fino amor visavam [...] realçar os valores da virilidade. Eles faziam apelo aos homens para redobrarem de coragem, para desenvolverem virtudes específicas [...] o cavaleiro era, como no torneio, posto à prova. Era preciso por consequência que ele chocasse com as resistências de sua parceira, quer esta estivesse à partida estabelecida em posição dominante, quer a mulher saísse por um momento da sua condição normal de passividade, de docilidade, de maneira a desempenhar o papel que lhe era atribuído, um papel de engodo, de armadilha, firmemente erguido com esses alvos, as quintanas, que, no dia da sua investidura, os novos cavaleiros, para demonstrarem sua perícia, deviam abater de um só golpe de lança. (Duby, 1990, p. 345-346)

Depois de receber os sinais de desejo de Malvina, e de ter manifestado sua atração por ela, Januário entende que existe reciprocidade, que, mesmo considerado como inferior socialmente, é digno de receber amor daquela mulher. Assim, assume uma condição de servo ou vassalo. Sua suserana, Malvina, oferecia a Januário a sua cama, o seu prazer, beijos e promessas. Essa era a “garantia de amor” que ela lhe dava, e que para ele, era suficiente.

Embora essa relação seja baseada na intenção racional de Malvina, podemos observar que há também intenso envolvimento emocional. Quando estão juntos, Malvina é capaz de dar vazão aos seus desejos sexuais, demonstrando uma paixão que é real na carne. A partir da percepção de Januário, nota-se uma reciprocidade no desejo, como se comprova no trecho a seguir:

[...] Ele sorriu para ela e ela sorria demorado para ele (*com os olhos, com a boca, mesmo com o brilho subterrâneo da pele*) e de tal maneira ele estava possuído e a possuía, que perdeu o último pudor e receio de ser visto, se inclinou na reverência, tirou o chapéu para ela.

Quando de novo se ergueu, viu que ela prosseguia no sorriso que continuaria a vibrar trêmulo no ar que nem as macias ondas de um sino; mesmo ela longe, afastada dolorosamente dele. Malvina respondeu ao seu gesto com outro galanteio. [...] *E ela fez assim com o leque, abrindo-o num amplo meio círculo, feito ela fosse não a recatada esposa de um homem velho, zeloso e ciumento, mas uma cortesã, bailarina ou artista de comédia.* (Dourado, 1999, p. 73-74, grifos nossos)

A partir da troca de olhares, comunicam-se nos modos do amor cortês. Impossibilitados, inicialmente, de conversar, os gestos davam conta de comunicar os desejos que ambos nutriam.

Malvina, movida pelo desejo e por seu plano, e Januário, fascinado por aquela mulher dos cabelos de fogo.

Com a ajuda de Inácia, a mucama e de Isidoro, o preto mina de Januário, o jogo do amor deixa a esfera da cortesia e parte para a prática. Empenhadass em fazerem funcionar aquele encontro que proporcionaria, depois, para Malvina, a liberdade que desejava, Inácia dá passagem, pela rua das Flores – um caminho alternativo para o sobrado em que Malvina vivia com João Diogo Galvão –, para que Januário possa entrar, com a proteção de Isidoro, que monta guarda para proteger seu senhor.

É a partir dos encontros apaixonados no quartinho dos fundos do sobrado que há a libertação do desejo de Malvina. Ainda que o encontro tivesse sido planejado, podemos observar seu envolvimento, a partir das rememorações de Januário:

Malvina saltando de dentro das sedas e tafetás, das cássias e melcochados, das cambraiás e holandas, nua e desprotegida de suas pétalas, como uma rosa à noite se abre, mesmo assim mais pequena e formosa, soltando inteiramente os cabelos – de perto eram mais brilhantes e cheirosos, estalavam.

*Nua na cama, se entregando loucamente.* Sem nenhum receio de que o marido, no outro quarto, o do casal, pudesse acordar e dar pela sua falta e sair à sua procura munido de punhal e pistola, pronto para matá-la; ele teria de defendê-la. Assim, a sua fantasia. Ela parece querendo ser surpreendida: *os gritos, o amor tão violento, demorado, de gata saltando sobre telhado.* O fogo não sossegando nunca, ela querendo sempre mais, provocava-o trejeitosa, gata e rainha. (Dourado, 1999, p. 74-75, grifos nossos)

A entrega de Malvina é reveladora do seu desejo. “Gata saltando sobre o telhado”, ela se libertava para gozar daquele momento junto ao mameluco que se mostrava o completo oposto de Gaspar.

E entre suores e arrepios, quentes ais e suspiros que ele procurava abafar com a boca, para não acordar João Diogo Galvão, *os dois se amavam e se entregavam no corpo a corpo da luta de mil fogos acesos*, e se pacificavam extenuados, no silêncio de lado que se seguia, e os dois agora cansados e silenciosos quase se liquefaziam na lassidão dos membros, do peito, do ventre satisfeito. Para de novo tudo depois incessante renascer. Porque ela assim melhor o prendia e assassinava. (Dourado, 1999, p. 75, grifo nosso)

Os dois, que “se amavam e se entregavam no corpo a corpo”, faziam ali nascer o encontro de desejo e necessidade. Januário é o instrumento perfeito para o que ela almeja, mas, além disso, é também a representação de uma liberdade da qual ela jamais poderá gozar. O espaço clandestino de que usufruem, escondidos, é fonte de prazer. Sem amarras e laços sociais, Januário não tem deveres para com uma sociedade que só o exclui. De certo modo, não precisa se provar a ninguém. Portanto, o oposto dela, mulher de família aristocrata que sempre teve muito a perder.

Desse modo, Malvina ruma para a próxima grande conquista. Sentindo que tem controle sobre Januário, capaz de “matar e morrer” por ela, oferece-lhe o desafio final: a eliminação de João Diogo Galvão, o último obstáculo que pensa separá-la do seu amor. Para Januário, esse era o elemento final que o separava da felicidade. Entretanto, o que ele pensava ser a felicidade, era a sua ruína completa. Seu amor é trágico, já nasce na interdição. Mas não é impedido apenas pelos vetores sociais, que delimitam seu espaço no mundo – mestiço, sem posses –, mas, também esgotado em si mesmo: o amor que ele deseja é o amor que ele já tem, pois nada pode existir, ou acontecer, além do que já vive. Não há futuro. Não há promessa de algo além. A própria existência desse amor proibido o ameaça.

A figura de Januário, enquanto vassalo ou instrumento pode também ser destacada através da zoomorfização. Esse processo, que “animaliza” um ser humano, é conhecido na Literatura, principalmente em obras do Naturalismo – europeu e brasileiro. Tendo como enfoque narrativo a condição das classes menos abastadas da sociedade, a animalização recai sobre aqueles que eram considerados pessoas de menor valor. Os trabalhadores, vistos sempre à margem, serviam de modelo para descrições animalizadas, como se vê em *Germinal*, de Émile Zola (1885), considerado o livro pioneiro no movimento naturalista.

A zoomorfização pode ser feita de diversas formas e com diversas intenções, como destaca Soares (2017), podendo ser algo voltado para a elaboração de uma crítica social, ou “[...] em outro viés, na pretensão de uma denúncia de uma sociedade preconceituosa, ou seja de mostrar como a sociedade é na realidade” (Soares, 2017, p. 57, *sic*). Antonio Cândido (1993) também se detém a falar sobre esse tema, e afirma que

[...] o que é próprio do homem se estende ao animal e permite, por simetria, que o que é próprio do animal se estenda ao homem. [...] não se trata de uma equiparação graciosa do animal ao homem (à maneira das fábulas), mas, ao contrário, de uma feroz equiparação do homem ao animal, entendendo-se (e aí está a chave) que não é o homem = trabalhador. O dito não envolve, portanto, confusão ontológica, mas sociológica, e visa ocultamente a definir uma relação de trabalho (ligada a certo tipo de acumulação de riqueza), na qual o homem pode ser confundido com o bicho e tratado de acordo com esta confusão. (Cândido, 1993, p. 129, grifo nosso)

A ideia de que o homem “pode ser confundido com o bicho e tratado de acordo com esta confusão” é a chave para a compreensão do lugar que Malvina destina a Januário e no qual a sociedade em geral o vê. Não à toa, a sua animalização começa através do diálogo entre Malvina e sua mucama, Inácia, uma mulher escravizada que, sentindo-se superior a ele – por, talvez, possuir uma linhagem definida –, repete as denominações dadas pela sociedade de Vila Rica àquele rapaz: “Carijó” e “mestiço”.

Os termos que adjetivam Januário, ligados à sua linhagem indígena, revelam também um quê de animalização, da visão selvagem. Carijó é, conforme o Dicionário, “1. [Etnografia] Relativo aos carijós, povo guarani que ocupava a região situada entre a Lagoa dos Patos e Cananeia. [...] 3. [Brasil] Mestiço de branco com índio. = *caboclo, cariboca*. Além deste adjetivo, “mestiço” é também um termo mencionado ao se falar de Januário. A mestiçagem, embora seja algo também relativo a etnias, é também o nome dado ao cruzamento entre espécies de animais diferentes.

Ademais, na cena em que Januário é levado ao homicídio de João Diogo Galvão, o próprio narrador lhe atribui a imagem de um gato: “Ele vai atirar agora, pensou vivo o corpo de gato de Januário, pronto para o salto, a fim de evitar a descarga.” (Dourado, 1999, p. 88). A figura do gato é, conforme Chevalier e Gheerbrant (2016), muito heterogênea, “[...] pois oscila entre as tendências benéficas e as maléficas [...]” (p. 461), o que faz com que essa atribuição possa ser tanto algo positivo para Januário, como negativo. Ainda sobre a presença do gato, os autores trazem à tona alguns importantes signos:

O Egito antigo venerava, na figura do gato divino, a deusa Bastet, benfeitora e protetora do homem. Numerosas obras de arte o representam com uma faca numa das patas, decepando a cabeça da serpente Apófis, o *Dragão das Trevas*, que personifica os inimigos do Sol [...]. Neste caso, o gato simboliza a **força e a agilidade do felino**, postas a serviço do homem por uma deusa tutelar a fim de ajudá-lo a triunfar sobre seus inimigos ocultos. (Chevalier; Gheerbrant, 2016, p. 462, grifos do autor)

Destacam-se aqui os símbolos do Sol, tão caro a Malvina; da faca – o instrumento do fim da vida de João Diogo Galvão –; e do próprio gato que serve “[...] de braço a uma traça tão feminina [...]” (Dourado, 1999, p. 84). O “corpo de gato” de Januário, neste contexto, deixa de ser um meio de descrever a sua agilidade para fugir do iminente perigo e passa a ser, também, um indício da sua subserviência àquela deusa.

Cabe ainda o acréscimo, dado por Malvina ao conhecê-lo: Januário não era um “homem”, era um “macho”. Ao colocá-lo neste lugar de virilidade animal, Malvina também o coloca em um lugar de utilidade, de uso. Se Januário fosse descrito como um “homem viril”, teria sido dado a ele o direito de ser visto como gente. Mas, ao atribuir a Januário termos que podem ser lidos por ambos os lados – tanto o da animalização, como o da própria dinâmica da indefinição de raça à qual ele era vinculado –, abre-se espaço para que ele seja, para ela, apenas útil, um homem sem dignidade.

### **3.2.2 Gaspar e a fantasmagórica presença do amor**

Em *Poética de romance: matéria de carpintaria*, Autran Dourado dedica-se a falar sobre a construção de cada uma das suas personagens centrais, detendo-se nas nuances de sua construção e destacando as referências mitológicas. Gaspar é denominado como aquele que ama “em surdina”, palavra que remete ao silêncio, ao escondido, ao proibido.

Em sua obra, Dourado (1976) aponta Gaspar como a representação de Hipólito, aquele que se dedica ao culto a Ártemis, a deusa da caça. O culto à deusa acaba por demonstrar o caráter isolado de sua personalidade. Ártemis, como afirma Backés (1997), é uma deusa de fácil reconhecimento, uma vez que “as artes plásticas não deixam de ter influência no fenômeno: o arco e as flechas, um crescente *lunar* na testa”, é uma deusa que “encontra-se distante, afastada da cidade e das terras cultivadas, em plena *natureza virgem*” sendo, também, “aquela de quem *ninguém se aproxima*” (Backés, 1997, p. 95-96, grifos nossos).

Em seu isolamento, Gaspar nunca havia se aproximado de mulheres, o que era motivo de estranhamento para seu pai: “era demais aquele seu filho Gaspar! Puro, virgem! Uma vergonha! Numa linhagem de predadores e desbandeirados, aquela castidade era quase uma afronta, manchava seu nome” (Dourado, 1999, p. 96); a essência lunar, essa capacidade de manter sempre um lado oculto, um mistério sobre si; e esse distanciamento que faz com que ninguém dele se aproxime, são revelações de um ser que está presente, mas ao mesmo tempo, não está, como uma presença ambígua na história.

O elemento lunar em Gaspar deve ser destacado aqui, uma vez que se contrapõe à personalidade solar de Malvina, aquela por quem ele passa a nutrir um sentimento. Essa oposição, ou complementação, é descrita por Chevalier e Gheerbrant (2016) como sendo a Lua uma espécie de “[...] **yin** em relação ao Sol / **yang**: ela é *passiva, receptiva* [...]” (Chevalier; Gheerbrant, 2019, p. 562). Assim, a passividade de Gaspar está em que, ao invés de lutar pelas mudanças que poderiam concretizar o amor, ele se satisfaz na fruição do tempo suspenso, no silêncio, no que não se diz.

Por que não continuaram eles no manso e deleitoso fruir das horas calmas? Por que não prolongaram por mais tempo, não esticaram toda vida aqueles dias bons e remansosos em que viveram felizes e sem sobressaltos? Por que imprimir, o coração pressuroso, velocidade ao tempo? Por que não deixar ao próprio tempo o rolar compassado das horas? A felicidade silenciosa, a sossegada e branda paradeza do tempo. Quando as coisas não aconteciam ou aconteciam tão vagarosamente que nem se notava, era como se não acontecessem. [...] Por que não se desligar do tempo e apenas gozar o puro compasso do amor? [...] (Dourado, 1999, p. 197)

Malvina se move, imperativa, quando se percebe amando Gaspar. Busca meios, rotas, alternativas. Gaspar, ao contrário, desejava a calmaria do que já viviam, sem que jamais comunicassem abertamente o amor. Gaspar queria fruir o tempo que era impossível, “quando

as coisas não aconteciam ou aconteciam tão vagarosamente que nem se notava” (Dourado, 1999, p. 197). Eram complementares e opostos.

Essa característica lunar é também um indicativo de um forte traço que Gaspar possui: a ligação com “[...] o princípio feminino [...]” (Chevalier; Gheerbrant, 2016, p. 561). Esse laço se origina na infância, quando perde a sua irmã, Leonor, e se reforça na morte da sua mãe. O feminino se torna, para Gaspar, um espaço sagrado. Por isso, não admite o contato com nenhuma mulher: “[...] depois dela [a mãe], nenhuma outra mais. Todas perigosas, demoníacas. Depois da morte da minha mãe não há mais mulher que eu possa amar, foi o que disse quando recebeu a notícia. Ele que nunca tinha amado nenhuma, jamais permitiu dedos de mulher nele tocarem [...]” (Dourado, 2022, p. 173). Além disso, reside nele, ainda, um ideal de beleza na feminilidade, que evoca uma ideia de sacralidade:

Assim desde menino. Lindeza do céu, diziam. Se irritava, *lindo era ser uma menininha*. [...] Ele próprio se sentia delicado. Fazia uma força sobre humana [sic] para se vencer. Por isso se entregou às caçadas, aos matos. À caça grossa, quando voltou do reino. Era também uma maneira de se afastar da cidade, as pessoas o incomodavam tanto. [...] Queria não ser assim, ter outra alma, outro corpo, ser outro. [...] queriam passar a mão na sua cabeça. Fugia horrorizado daquelas mãos, daqueles dedos, os lábios quentes e *pecaminosos*. O simples toque daquelas mãos o arrepiava. Só a mãe podia lhe alisar a cabeça, ele não seria nada. Nada horripilante e terrível [...]. (Dourado, 2022, p. 176, grifos nossos)

Com esse distanciamento próprio da figura lunar, Gaspar decide ficar algum tempo distante, quando o pai contrai o novo matrimônio: “ia para o Serro do Frio, para umas casas que tinham ali, ficava lá um ano, se não mais. Dava tempo ao velho, não queria presenciar falas amorosas, trejeitos melentos” (Dourado, 1999, p. 95). Pensa ser um absurdo aquele casamento, e que o pai podia estar “de miolo mole” de tanto que se dedicava a falar sobre a beleza da futura esposa.

Entretanto, não podia viver longe para sempre. Ao voltar para casa, seu temperamento arredio e a formação artística e cultural despertam a curiosidade da sua madrasta, que havia se comprometido a cuidar dele como uma mãe, não porque sentia que era seu dever, mas porque queria agradar ao marido. Malvina pensa, inicialmente, que a tristeza havia levado Gaspar a viver longe de Vila Rica, como uma fuga de suas dores: “[...] não, não fugia das cidades e das delicadezas da arte e do espírito. Fugia era dos pensamentos negros, um atormentado. Saberia como tratá-lo. Ela com o seu feitio alegre, toda luz. Já se via mudando-o. Fazia ele voltar a ser o que era antes” (Dourado, 1999, p. 142). Focada em suas próprias ideias, Malvina não cogita haver outro motivo que afaste Gaspar – que não o sofrimento pela partida da mãe e a sua “substituição”. Esse interesse desperta nela uma curiosidade. Ela deseja conhecê-lo, deseja saber mais sobre ele. Desse modo, vê-se encantada por aquela figura.

[...] Ele era o contrário de tudo o que ela achava bonito nos homens. Se ele freqüentasse assim as festas de palácio, iam rir dele. Não riam certamente, tanto respeito na sua pessoa e figura. Mas seria malvisto, comentado. Aquelas línguas cortadeiras. [...] 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, as mulheres da cidade não liam. [...] Os heróis dos livros, ou ela então (antes) vestia com outros panos e cores. Agora deviam ser assim feito ele [...] (Dourado, 1999, p. 143)

Esse homem idealizado, de figura delicada, nobre, “saído dos livros”, desperta a paixão em Malvina que a leva para um caminho que, ao contrário de outros, não havia sido desenhado previamente por ela. Aquele mistério, aquele distanciamento que Gaspar sustentava, surtia em sua madrasta o efeito contrário: atraía-a para mais próximo dele, deixava-a à mercê dessa atração. A senhora, a suserana, sente-se agora presa a esse amor que só existe em seu pensamento. É um amor idealizado, desejado e sonhado, distante das suas possibilidades.

Sim, ela sofria. A partir daquela hora passou a sofrer e a sangrar. Se queimava no silencioso, impossível e pecaminoso amor. Ela mesma sabia que a sua *paixão era pecaminosa e sem continuidade possível*. Condenava-se severamente o incesto e se punia. Afinal ele era filho do seu marido. (Dourado, 1999, p. 151, grifo nosso)

Essa idealização do sentimento a deixa vulnerável. Desejosa daquilo que não pode alcançar, passa a ansiar por tudo aquilo que compõe esse ideal. Octavio Paz (1994) afirma que:

[...] O amor é uma das formas em que se manifesta o desejo universal e consiste na atração pela beleza humana. [...] O amor é algo mais que atração pela beleza humana, sujeita ao tempo, à morte e à corrupção. [...] todos os homens desejam o melhor, *começando pelo que não têm*. (Paz, 1994, p. 43, grifo nosso)

A presença de Gaspar e o amor que passa a sentir por ele modifica o sentido que Malvina atribuía a seu casamento, algo que a satisfazia pelo interesse na posição social e pelas posses. Agora, não mais desejava ou aceitava uma relação por interesse.

Entretanto, além da própria idealização do amor se constituir como uma impossibilidade para a concretização do sentimento, outro aspecto importante a impede: o parentesco. Muito embora haja em Gaspar um protoamor<sup>6</sup> edipiano por Malvina, aquela que está no lugar de sua mãe – “afinal, ela não tinha filhos e era mulher de seu pai” (Dourado, 2022, p. 213) –, não é apenas a reciprocidade deste amor que se faz necessária para a realização do desejo. Há o marido como obstáculo e também os princípios da igreja. Mas pensa, em seus delírios, que a

---

<sup>6</sup> A ideia do “protoamor” aqui utilizada parte do princípio do amor inicial, o amor que engatinha. Chamamos aqui de “protoamor edipiano” pois há em Gaspar, a princípio, a visão de Malvina como aquela que está em lugar de sua mãe. Esse amor que ele passa a sentir começa sendo gestado como um amor baseado na relação maternal, entretanto, Gaspar acaba por perceber que esse sentimento passa a “evoluir” como desejo, o que foge da sua ideia inicial. Isto coloca-o num lugar semelhante ao de Édipo, amando aquela que no início era apenas sua “mãe” e descobrindo-a depois como mulher.

eliminação de João Diogo será suficiente para que ela encontre a liberdade. Assim, Malvina passa a sofrer por amor.

A ideia do amor edipiano, maternal é reforçada pelas cenas em que Gaspar sente-se feliz e receptivo pelas ações da madrasta, que sempre antecipavam as suas necessidades e desejos, afirmando que “[...] só a mãe era capaz de adivinhar assim seus pensamentos” (Dourado, 2022, p. 206). A figura da mãe também está presente quando Gaspar, mesmo deixando exposta a sua face lunar, sente-se tocado pela luz solar de Malvina:

[...] mesmo rir ele já ria perto dela, reparou de repente, surpreso das mudanças por que passava. [...] Aquelas horas eram suaves e boas, tão puras que ele até se recriminava de ter pensado mal das mulheres.

Tanto tempo nas sombras e no reino dos mortos, *Gaspar renascia para a vida, para a luz*. Nenhum pensamento triste, tudo tranquilo e pacificado. [...] *Um novo homem nascia*. (Dourado, 2022, p. 207, grifos nossos)

Assumindo uma nova fase para si, assim como a Lua tem suas diversas fases, Gaspar sente-se renascido. É na presença da filha do Sol, da luz, Malvina, que ele, energia lunar, sente-se pronto para existir, confirmado entre eles uma dependência. Chevalier e Gheerbrant (2016) afirmam que a Lua representa “[...] *o primeiro morto*. Durante três noites, em cada mês lunar, ela está como morta, ela desapareceu... Depois, reaparece e cresce em brilho [...]” (Chevalier; Gheerbrant, 2016, p. 561, grifo dos autores), da mesma forma, Gaspar sai do mundo dos mortos, reaparece e cresce em brilho. Malvina dá sua luz a Gaspar e o faz nascer.

Essa relação de dependência entre Malvina e Gaspar, Sol e Lua, é lida por nós como um sentimento diferente do amor vivenciado por Malvina e Januário, em sua face de amor cortês. Nesse sentido, saímos das raias de um amor baseado na tradição da cortesia e rumamos para um amor que muito tem de moderno e infeliz.

O “amor moderno” nasce com o fim do amor cortês, consoante afirma Rougemont (2003). Com as mudanças sociais, o matrimônio e o sentimento amoroso também tendem a se modificar, dando lugar a novos paradigmas. Parte dessa modificação é a chegada das premissas religiosas nas relações conjugais, que acrescentava a dicotomia do pecado e da castidade aos relacionamentos. O casamento passa a ser um instrumento de controle comportamental, que exigia das mulheres, principalmente, a pureza. Havia, ainda assim, uma tensão sexual importante, que deixava à disposição dos homens uma certa “liberdade” – que não era dada a partir da igreja –, colocando-os em contato com vivências amorosas e sexuais muito antes do que as mulheres. Devido a isso, temas como o sofrimento amoroso decorrente de um amor que era nutrido por alguém, mas que tinha que ser esquecido em razão do casamento arranjado pelos

pais, além, é claro, da temática do adultério, passam a ser bastante difundidos na Literatura Ocidental.

Em *Os Sinos*, vemos esse amor nascer e se desenvolver através da relação de Malvina e Gaspar, ocupando papéis opostos aos papéis de gênero aos quais estariam fixados. Enquanto a castidade era, para a mulher, um caminho histórico obrigatório, no romance, Gaspar é quem guarda a sua castidade como um meio de proteger-se das mulheres que, para ele, jamais o tocariam com o amor e o carinho de sua mãe e irmã. Ele se isola do toque, das carícias, das vivências. Malvina, no entanto, dotada de um grande desejo de viver, tem a urgência de realizar o que lhe é possível, provendo para si mesma a liberdade facultada aos homens.

Essa incompatibilidade entre a prisão das convenções sociais e o desejo de liberdade do relacionamento amoroso moderno, empurra os amantes para o infortúnio de não viverem o que desejam, acarretando naquilo que Rougemont (2003) chama de “amor infeliz”. Esta infelicidade, da qual o amor é fruto, é constituída fundamentalmente devido ao fato de que a “[...] civilização urbana moderna faz jorrar sobre os indivíduos torrentes de impressões febris, afogando-os em emoções que são incapazes de absorver ou sequer compreender, quanto mais dominar [...]” (Gay, 1990, p. 294), o que desagua na condição dilacerante da incompatibilidade dos seus próprios desejos.

Os amantes não desejavam viver na clausura de um relacionamento que não lhes oferecesse reciprocidade de sentimentos, entretanto, acabavam destinados a um casamento sem amor. Desse modo, podiam gozar apenas da felicidade secreta de amarem-se um ao outro, sem a possibilidade de viver, de fato, esse amor.

Essa dualidade – infelicidade no casamento arranjado *versus* felicidade no amor impossível – é a chave para a nossa leitura da obra, visto que, conforme afirma Rougemont (2003), “[...] a felicidade dos amantes só nos comove pela expectativa da infelicidade que os ronda [...]” (p. 71). A grandiosidade do momento em que se toma conhecimento do amor correspondido é apagada tão logo acontece, pois há sempre um obstáculo intransponível que se coloca diante das duas figuras enamoradas. Como se pode observar no fragmento d*Os Sinos* transcrito abaixo:

[...] Mas como era frio aquele corpo há tanto tempo buscado. E uma paz inusitada, jamais atingida antes, vencia o cansaço de meses seguidos, a agoniada espera. E como ela não se movia, foi colando o braço no braço dele, a mão procurava aquela mão tantas vezes angustiadamente sonhada. E a outra mão era fria e suada. Ele tremia mais do que ela. *De uma certa maneira o começo, o fim da única felicidade que alcançou.* Esquecida daqueles dias em que se julgou feliz, quando soube que amava. Durou tão pouco, doía tanto. Lembrando agora doía outra vez. (Dourado, 1999, p. 225, grifo nosso)

A ideia do insucesso e da infelicidade é a sombra do caminho pelo qual percorrem os sentimentos entre Malvina e Gaspar. Desconfiando que existe reciprocidade de sentimentos entre eles, sabem-se logo fadados ao fracasso pelas circunstâncias: Gaspar é enteado, Malvina é madrasta. Entretanto, buscam através do sentimento que nutrem, desafiar os limites que lhes são impostos. Cada qual, dentro das suas limitações, alimenta suas expectativas de que ainda haja um final satisfatório.

Malvina, ao elucubrar sobre sua situação, chega a pensar que tudo pode se resolver com a eliminação do marido – “Morto o marido, se acabava o parentesco. Não havia mais pecado, pensava” (Dourado, 1999 [1974], p. 173). Pensa serem fáceis os breves de anulação, alegra-se com a possibilidade de a Igreja abençoar aquele possível matrimônio, pois, há a perpetuação da “[...] idéia [sic] moderna e romântica de que a paixão constitui uma nobreza moral que nos coloca acima das leis e dos costumes. Aquele que ama apaixonadamente alcança um nível de humanidade superior, onde as barreiras sociais desaparecem [...]” (Rougemont, 2003, p. 377). Tudo se resolveria, bastava o amor.

Fazendo valer seu arquétipo fundante, Malvina dá lugar à Pasífae, aquela que elaborou uma forma de enganar o amado, o Touro, entrando em uma novilha de bronze produzida por Dédalo. Malvina faz o oposto, e veste sua novilha – Gaspar – no corpo que lhe é possível: João Diogo Galvão.

[...] Um dia sem querer, quando cedeu a uma das urgências de João Diogo, copiando um prazer antigo que não sentia [...] viu na cara enrugada alguns traços do filho. [...] Se parecia também com o pai, era um João Diogo rejuvenescido e apurado [...] O desejo de ver era tão grande que via o impossível de ver. [...] [...] ela via nos seus olhos os olhos de Gaspar. [...] (Dourado, 1999 [1974], p. 156-157)

Malvina também busca no amante, Januário, os sinais do amado. Januário, que lhe serve de instrumento para alcançar a concretização do amor que nutre por Gaspar, também é vestido com a novilha de bronze que permite a Malvina, momentaneamente, em sua ilusão, ser possuída por Gaspar.

[...] Tudo fazia para preservar aquela parte tão delicada da alma que Januário jamais podia satisfazer. [...] Januário era por fora o que Gaspar era por dentro. Aqueles olhos selvagens não podiam enganar.

E fundia os dois numa só figura: Januário e Gaspar se completavam, eram uma só pessoa. E a memória do passado e a memória do futuro, toda ela memória, se encontravam no presente naquele corpo. Nele se realizavam. Quando se entregava a Januário, não sabia mais qual dos dois a possuía [...]. (Dourado, 1999 [1974], p. 187)

A fantasia buscada e vivida por Malvina assemelha-se à solução que buscou Pasífae para consumar seu desejo. Obter o amor de Gaspar – torna-se a meta principal de Malvina,

assim como fora com Pasífae e o touro. Na busca de saciar seu desejo, Malvina encontra Januário, aquele que poderia lhe proporcionar a libertação do marido. Enquanto não conseguia convencê-lo, buscava naqueles encontros noturnos uma forma de realizar seu desejo maior: Gaspar.

No entanto, a simulação revela uma importante verdade para Januário: “[...] cego, ele não via que Malvina o amava apenas com o corpo, a alma não era dele. Do outro, certamente” (Dourado, 1999 [1974], p. 319). Januário, preso no entrelugar do passado e futuro, não via que o presente que pensava ser uma dádiva, era apenas uma farsa.

Enquanto Januário e João Diogo estavam à mercê de Malvina, Gaspar estava isolado em si próprio, preso ao seu passado e suas memórias. Essa busca constante por algo que foi vivido, é o que Dourado (1974 e 1976) vai chamar de “destino do passado”. Por contraditório que pareça, esse é o seu lugar: lá, onde as coisas aconteceram e jamais voltarão a acontecer. Onde tudo permanece estático, imóvel, oculto. Gaspar não abre brechas para o futuro, porque o futuro é um ideal inatingível, inalcançável. Ele quer as certezas, e estas residem no passado.

Assim, Malvina, tendo seu amor ideal fadado ao insucesso, visto que ela e Gaspar são “dois seres tão diferentes e tão próximos, de encontro difícil, senão impossível” (Dourado, 2022, p. 193), não se comporta como deveria, contrariando o modelo do amor cortês, em que a mulher regula seus impulsos, mantendo a relação, mas nunca se expondo totalmente.

[...] Tal como o touro na arena, a dama não podia, sem romper a ordem das coisas, escapar à queda. Contudo, o jogo implicava que ela fosse “brava” e que caísse “honestamente”, com honra. O código exigia, portanto, dela também, coragem e prudência, que ela se controlasse, se governasse. *Devia reprimir os seus impulsos, corrigir os seus defeitos de mulher*, a ligeireza, a duplicidade, a avidez excessiva. (Duby, 1990, p. 346, grifo nosso)

Mas Malvina obedece aos seus desejos, e faz tudo para realizá-los. Assim, sua queda, que acontece diante de Gaspar, revela seus “defeitos de mulher”, suas emoções estão expostas:

Ela mirou-o fundo nos olhos. Então, disse ela, e agora? Agora o quê? disse ele. Nós dois, disse ela. Eu sei de mim, já resolvi o que vou fazer, disse desafiando-a. Sim, o que você vai fazer, perguntou ela e ele respondeu que naquele mesmo dia se mudava para Padre Faria.

Malvina deu 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 adianta mais fingir, você agora sabe de minha paixão. Se não sabia, fica sabendo. Eu o amo, Gaspar, sempre o amei.* Desde a primeira vez que o vi. Desde aquela vez.

Não, disse ele, e ela foi se erguendo sem soltá-lo, abraçando-o mais, se apoiaando para se levantar. De pé, segurou-o pela cabeça. Cara a cara, olhos nos olhos. Não por quê? Um terror frio o dominava. Certo porém do que ia fazer. Porque você é a mulher do meu pai. Mulher do meu pai foi minha mãe. *Como? gritou ela sacudindo-o, os olhos pingando lágrimas.* Seu pai está morto, somos livres. E que tenho eu a ver com a sua

mãe? Tudo e nada, disse ele. Eu não conseguia, Malvina. É melhor você se convencer. (Dourado, 1999, p. 255, grifo nosso)

Ajoelhada aos pés de Gaspar, Malvina busca meios de fazer valer todos os seus esforços, mas, em vão. Gaspar rejeita Malvina, pois ela ocupa o lugar da figura materna e para ele, este é um lugar sagrado, não há possibilidade de mudança.

Encaminhando-se para o esvaziamento do sentido de tudo o que havia feito, de toda a trama que havia cuidadosamente fiado, depara-se com a sua queda inglória. E, assim como “[...] a jovem Psiquê, castigada por sua curiosidade, ou seja, por ser escrava e não dona de seu desejo, deve descer ao palácio subterrâneo de Plutão e Proserpina, reino dos mortos [...]” (Paz, 1994, p. 32).

O ideal amoroso se esgota tão logo se apresenta. É impossível. Não há espaço para que coabitem os dois opostos: ela, presa ao futuro, atada às coisas que pensa controlar, “[...] no seu orgulho, confiava em si, na sua força, certeza e poder, e por isso previa e calculava as coisas que a sua imaginação ia inventando e sonhando como um destino ainda por se realizar [...]” (Dourado, 2022, p. 194); ele, preso ao passado, preso àquelas memórias, àquele sofrimento que o perseguia, “[...] lucidamente agônico, na aceitação silenciosa e frio dos seres abúlicos que caminham para a morte [...]” (Dourado, 2022, p.195). No fim, “sendo a felicidade para eles um breve instante, uma interseção no tempo, um ponto de encontro, não podia durar a não ser no próprio tempo, no passado, então reino exclusivo dele” (Dourado, 2022, p. 196). Cumprindo a sua jornada rumo à queda que a espera, assim como Jocasta – o exemplo primordial do amor edipiano –, Malvina sai de cena, avançando para a morte.

### 3.2.2.1 Uma carta de amor ao “Muy Sñor Meu Capitão General”

No transcorrer do romance, as cartas são meios importantes para se conhecer o pensamento e o desejo das personagens. É através das cartas que conhecemos o desespero de Malvina e as recusas de Gaspar a ceder às suas urgências. Através delas, sabemos, também, da manipulação para que Januário retorne com a promessa de encontrá-la – que oculta a real intenção de entregá-lo de vez à perdição. No entanto, é uma última carta que ganha aqui destaque: a última carta de amor de Malvina. Escrita ao capitão general, condenando Gaspar pela morte de João Diogo, com esmero e capricho, podemos perceber que há um grande poder

oculto – que tem a força da expressão popular da “carta na manga<sup>7</sup>” –, que revela, não apenas o amor que sente, mas, também, a dor de uma rejeição. A carta que é capaz de finalizar e vingar o sofrimento motivado pelo silêncio e afastamento de Gaspar, condenando-o à morte, punição vinda pelas mãos das autoridades.

Malvina, dotada das artes da manipulação, se utiliza do artifício das cartas tanto quanto pode, na tentativa de voltar as atenções de Gaspar para si e seu sofrimento. Inácia, guardiã do segredo de Malvina, é sempre incumbida de levar as missivas a Gaspar, na expectativa de que, em seu retorno, haja também uma resposta para as aflições da sua “Nhazinha”.

Cartas e mais cartas, não sabia mais quantas cartas escreveu. Desde que ele a abandonou, depois da missa. Quando ela, os dois sozinhos finalmente na sala. Os dois sozinhos, aqui mesmo. Quando se confessou, o amor tanto tempo sufocado e escondido. Ajoelhada a seus pés: Que humilhação, meu Deus! O que ele obrigou ela a fazer. (Dourado, 2022, p. 227)

No desespero por se fazer ouvida, ou aceita por Gaspar, Malvina se mostra através de suas palavras, na busca de ser correspondida, mas Gaspar mantém a distância.

Buscando uma aproximação, é no capítulo da *Roda do Tempo* que vemos uma Malvina em desespero e desamparo. Cansada, atormentada pelos soar dos sinos que não cansam de badalar sete vezes por uma alma em agonia, Malvina percebe-se também em sofrimento. Quer acabar com a angústia, quer uma resposta definitiva do amado. Por que ele não vem? Por que não responde? Depois de tantas humilhações pelas quais passara, por que Gaspar ainda se distancia dela? Movida pelos questionamentos, Malvina tenta inconsistentemente obter uma resposta.

Sozinha na sala do cravo, aquele lugar que foi palco do primeiro encontro com Gaspar, ela o espera novamente. Não mais detrás das cortinas, onde outrora se escondeu, na expectativa de descobrir mais sobre o enteado, agora, no meio da sala, ocupando-a por completo com as memórias e as suas aflições, Malvina espera. Amarga as sete badaladas. Embalada pela angústia, envia a última carta a Gaspar.

Ele lia a última confissão, a última ameaça. Ela guardou pro finzinho. Nunca lhe disse antes, mesmo nas piores cartas sem resposta. Agora dizia. Tinha sido ela que maquinou tudo, Januário apenas. Fez mal em dizer. [...] Januário foi a mão que deu a primeira punhalada que matou seu pai. Agora queria ver, ele sabendo, o que é que ia fazer. (Dourado, 2022, p. 230)

---

<sup>7</sup> Expressão utilizada quando se quer dizer que alguém lançará mão de alguma artimanha, ou estratégia desconhecida, que pegará de surpresa o “oponente”. Trata-se de uma espécie de trapaça, que busca vencer com uma vantagem oculta.

Sua confissão tinha um propósito: “agora queria ver, ele sabendo, o que é que ia fazer”. Queria uma reação, uma resposta dele. Gaspar compartilhando da mesma agonia de Malvina e do padecente por quem os sinos dobravam, nada tem a dizer, senão recusar aquela carta. Inácia, a portadora, tem também a missão de levar uma resposta para casa. Mas, ao contrário do que esperava a Nhazinha – fosse um afago, uma promessa –, a resposta não existia. Como Inácia contaria à sua senhora o que se sucedera na casa de Gaspar? Restava-lhe apenas mentir: Gaspar viria, esperaria apenas a agitação da cidade passar. Januário, àquela altura, era esperado pelos homens de El-Rey. Esperava-se pôr fim à vida do mameluco naquele mesmo dia. O sobrado da Rua da Direita estava rodeado de guardas, as ruas estavam tomadas de soldados.

A mentira de Inácia tem um efeito, inicialmente, tranquilizador em Malvina. A mucama, conselheira e cúmplice das tramas da senhora, esperava com isso apaziguar aquele coração até que se pudesse encontrar um jeito. A última carta enviada a Gaspar serve aqui como um prenúncio do fim. Enquanto é escrita, encontra-se em agonia a cidade e aquela que escreve. Pela tradição, as sete badaladas da agonia são o pedido da alma por reza,

[...] São as setes pancadas da agonia, disse ela. Entre uma pancada e outra dá tempo da gente dizer uma oração, pedir por quem vai morrer, disse Ana. [...]  
 [...] É triste o toque da agonia, disse ela quando terminou de rezar. Sim, é triste, mas é belo demais, Ana. Você acha, perguntou ela. *Você gosta da morte? Eu sinto tanta pena de quem carece de morrer e não morre, de quem pede pelo sino da irmandade clemência e oração. Dizem que é algum pecado feio que segura a gente de morrer. A alma tem medo de se entregar à mão de Deus.* [...] (Dourado, 2022, p. 263-264, grifo nosso)

Assombrados pelos sinos de Vila Rica, Malvina e Gaspar, sem saber, estão encaminhando-se para a sua purgação. O sofrimento que sentem enquanto badalam os sinos – Malvina tendo conhecimento deles, Gaspar os ignorando tanto quanto pode – é um prelúdio do fim. Careciam purgar a dor, confessar seus pecados. Malvina grita, amarga as suas decisões. Enquanto escreve e, também, enquanto espera um retorno daquela missiva, está como louca. Não há sanidade naquele corpo que já se entregara ao sofrimento, ao abandono. Sozinha, está desconsolada com a sua sorte. Matara o marido em busca de conquistar a liberdade de que precisava para desposar o enteado. Queria deixar o caminho livre para que Gaspar se aproximasse dela. Contrariamente ao que antecipara, Malvina viu, no entanto, seu amado distanciar-se cada vez mais.

Gaspar não estava apenas em outro espaço geográfico, mas também se permitia encontrar outra pessoa. Agora, surge Ana, sua noiva. Esta, mesmo despertando o carinho de Gaspar, desempenha um papel semelhante ao de Januário: utilidade. Assim, Malvina teria um obstáculo para suas investidas e a fragilidade de Gaspar teria mais proteção.

Quando Malvina confessa seu crime, através da carta enviada a Gaspar, espera dele algo como uma redenção ou aceitação de seus atos. Inácia colabora para a ilusão, alimentando as esperanças da senhora com a possibilidade da vinda de Gaspar para ficarem juntos. Malvina, antes desesperada, recupera o equilíbrio e se percebe enganada pela escrava. Gaspar, afinal, não tinha prometido ir até ela, pelo contrário. Inácia, quando indagada, confessa que:

[...] Na sua frente mesmo, rasgou a carta. Pode dizer à sua senhora que não vou, na verdade foi o que ele disse. [...] Siô Gaspar, que nunca gostou dela, agora se abria, falava limpo pela primeira vez. Nem anteontem, nem ontem, nem hoje, disse. Depois de toda essa confusão, de toda essa insanidade que ela me aprontou. Ela faça o que bem quiser. Depois do muito que já fez! [...] (Dourado, 2022, p. 233)

Tão logo comprehende a mentira da mucama e as palavras duras de Gaspar, aquela filha do fogo reacende sua altivez e faz Inácia pensar que uma fria rainha havia tomado seu lugar:

[...] Malvina não estava tão agitada quanto antes: era mesmo serena e leve, *fria*, pausada. Mas terrível, e Inácia, no espanto boquiaberta, estranhava a figura de siá Malvina. *Não era mais a Nhazinha de antes, a Nhazinha do coração.* Uma outra nasceu enquanto ela cochilava? Porque 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, intima, repele, afugenta. [...] Era agora uma senhora dona altaiva que enterrara no fundo do peito, numa cova dificultosa de descobrir ou adivinhar, toda fraqueza, toda dor. Uma rainha, pensou Inácia na sua mitologia primitiva, fabulosa e mágica. [...] (Dourado, 2022, p. 243, grifo nosso)

Finalmente, escreve aquela que será a última carta de todas. Não mais a Gaspar. Quer, finalmente, livrar-se dos sinos que tão desesperadamente anunciam a morte e pedem reza, também, para o fim do seu sofrimento. A última carta de Malvina é dirigida ao Capitão General, na qual afirma que ela e Gaspar conspiraram para matar João Diogo Galvão, é seu instrumento de punição. Mais do que denúncia ou confissão, é uma carta de amor – no sentido de que é a expressão do fracasso desse grande investimento da alma. Malvina mais uma vez manipula a verdade, dando um fim a tudo, punindo Gaspar por não ter correspondido às expectativas do seu amor.

Antecipava as consequências da carta e reconhecia que “[...] os sinos tocariam por ele, pena ela não poder ouvir. Esses ela queria ouvir, não taparia os ouvidos. Contava as pancadas uma a uma, gostando, fruindo. Que nem aquele prazer tão fundo uma vez ela sentiu” (Dourado, 2022, p. 232). Ao escrever a carta que daria o derradeiro destino a Gaspar, Malvina escreve meticulosamente, como em um ritual:

Junto da cômoda, desceu a tampa da escrivaninha. Com a ponta dos dedos tocou de leve a brancura do esmeril que caíra do areeiro. Abriu o tinteiro, pegou a pena, via se estava bem limpa e aparada. *Tudo vagarosamente medido, nenhuma vacilação.* Dura e precisa, tinha tempo. Só ela mesma podia saber se na sua carne, debaixo da pele, na

mão sobre o papel em branco, havia algum tremor. Mas não cuidava disso, parecia nem ver. Os olhos sem pestanejar, antevia meticulosa o galeio, o talho bordado da primeira letra no ar. *Tão meticulosa e precisa como um relojoeiro ajusta e ajeita os pesos e as rodas do engenho no vidro da sua banca; os dentes da catarina, as paletas do volante, a ponte e a âncora. O relojoeiro azeita, adianta ou atrasa a roda do tempo, senhor das horas.* No alto da página ela escreveu: Muy Sñor Meu Capitão-General. (Dourado, 2022, p. 245, grifos nossos)

Sentindo-se novamente dona da sua jornada, Malvina age como relojoeira, adiantando ou atrasando “a roda do tempo”, como uma senhora das horas. Ela decide o que acontecerá a partir dali. A última palavra será dela. Rejeitada e humilhada, Malvina faz de Gaspar cúmplice do crime, matando-se em seguida. Assim, a verdade morrerá com ela.

De outro lado, Gaspar, que também estava em aflição, encontra nos braços de Ana a libertação dos seus pecados. Não mais fugiria. Iria assumir os seus erros, não importava quais fossem eles. Retorna para casa destemido, esperançoso de não mais ter que ouvir aqueles sinos que soavam para ele.

Em busca de paz, da libertação daquele pecado que sente que o impede de estar com Deus, Gaspar ruma de volta para a casa no arraial do Padre Faria, refúgio das suas ruminações. Galopa de retorno da casa de Ana, apesar dos conselhos de seguir seu caminho com cautela, visto que poderia ser confundido com Januário e “levar um balaço extraviado” (Dourado, 2022, p. 253). Aqueles poucos momentos que passou com ela, que a viu rezar, trouxeram a Gaspar a tranquilidade de que precisava para encarar os fatos e encarar Malvina. Entretanto, é surpreendido:

Quando chegou em casa, um moleque veio correndo dizer que tia Inácia esperava por ele na sala. Outra vez? disse ele, o coração disparado. O moleque ficou olhando fulo e esgazeado, sem entender.

Que é desta vez? Me dá a carta, disse ele a Inácia. Não tem carta nenhuma não, meu senhor. A carta que tinha, eu levei foi pro Senhor Capitão-General. Pro senhor eu tenho é um recado de siá Malvina, tenho até medo de falar. Diga logo, negra dos infernos, gritou impaciente Gaspar. Ela mandou dizer que contou tudo direitinho pro Senhor Capitão-General. Que o cariboca Januário é limpo de culpa; ela se confessou. Na carta ela disse que quem matou o Senhor João Diogo foi ela mais o senhor.

[...] As cartas, por que destruiu as cartas? Só a última carta que ela escreveu, ficou – a carta ao Capitão-General. (Dourado, 2022, p. 264-265)

Com essa carta ao Capitão-General, cujo conteúdo só conhecemos a partir da revelação de Inácia a Gaspar, Malvina toma para si os fios das Moiras e tece o seu destino e o de Gaspar. Januário, na carta, é inocentado, mas não tem mais salvação. Nesta altura, está já caminhando de encontro à morte, perseguido pelos soldados.

De todas as cartas que mandou, aquela seria a única que permaneceria. Após escrita e enviada a carta, entrega-se à morte. Finalmente conseguiria fazer com que suas palavras

atingissem Gaspar. Condenado pelo assassinato do pai, ele viria ao encontro dela, teria, finalmente, o mesmo fim que ela. Para Malvina, a carta ao *Muy Señor Capitão general* é o instrumento para o fim de tudo. Encaminhando-a, pode ter a sua “morte anunciada”, conforme afirma Dourado (1976), simplesmente saindo de cena como na tragédia, pois Dourado dispensa o relato do seu fim. Gaspar, por sua vez, deve morrer conforme vivera: passivamente, pois “a conclusão lógica e fatal é a morte de Gaspar” (Dourado, 1976, p. 143). Não vai mais fugir. Fina relojoeira, Malvina ajusta tudo para que seja ela a dona das horas finais. Finda-se o amor, findam-se os destinos.

#### 4 ENCENAÇÕES DO AMOR

*“O amor e a agonia/ Cerraram fogo no espaço/  
Brigando horas a fio/ Ocio vence o cansaço// E o  
coração de quem ama/ Fica faltando um pedaço/  
Que nem a Lua minguando/ Que nem o meu nos  
seus braços”*

(Autran Dourado)

Fadados ao insucesso, os amores vividos em *Os Sinos* não encontram condições para se realizar livremente ou de modo completo. Malvina e Januário encenam um amor cortês, que explicita, através do papel de senhora e vassalo, a hierarquia social da qual Januário buscava fugir. Suas parcias concretizações se restringem ao ambiente do segredo, no quarto dos fundos, sob a tutela e vigilância canina de Inácia.

Malvina e Gaspar, por sua vez, restringem-se a um amor considerado pecaminoso, sentimento que já nasce interditado por convenções ainda maiores do que a própria hierarquia social. Sem alternativas, o amor dos dois se limita ao espaço íntimo de seus próprios pensamentos e sonhos. Com toda manifestação acontecendo “[...] através de sinais cabalísticos, condutos semafóricos [...]” (Dourado, 2022, p. 213).

A dinâmica amorosa, analisada aqui sob a perspectiva de Gaspar, se desenvolve de maneira silenciosa, sendo só percebida pela personagem posteriormente, quando “nos olhos súbitos frios, duros e lúcidos, desanuviados, as coisas ganhavam a sua verdadeira e real significação [...]” (Dourado, 2022, p. 213), pois estas se desenvolviam em uma “[...] linguagem que só agora ele tinha ouvidos e olhos para entender [...]” (Dourado, 2022, p. 214), assim,

Se lembrava das sombras nos olhos de Malvina, do timbre suavemente ondulado e de repente suspenso da voz, um tremor mais pronunciado de mão, um suspiro mais fundo, como ela se demorava dizendo seu nome (certas horas parecia dizer Gaspar pelo simples prazer de dizer, nas entrelinhas, nas dobras dos sons – os ouvidos então capazes de catar – dizendo meu bem, meu amor, meu coração), e mais tarde, ela sempre avançando cada vez um passo, em falas inteiras, verdadeiros pedidos e confissões. Meu Deus, por que não tinha visto?

Se lembrava de como certos versos ganhavam para ela significações particulares e especiais, que nem ele estivesse (não o poema, mas ele) se abrindo, mostrando na mão a alma sufocada. E mesmo posteriormente se arrepiava e se culpava, se envergonhava das árias que chegou a cantarolar, das palavras que disse. Como ele perdera o juízo, a medida! (Dourado, 2022, p. 214)

Essa manifestação amorosa, limitada a sinais, mostra-se um elemento inerente à época a partir do que demonstram os estudos de Del Priore (2021), em *História do amor no Brasil*, no capítulo intitulado “Brasil Colônia: o ideal do amor domesticado”. Os amantes, vivendo sob

as leis morais da Igreja Católica, se viam obrigados a manifestar seus sentimentos das maneiras mais diversas, mesmo dentro da Santa Igreja: “[...] as missas do século XVIII eram animadas por toda a sorte de *risos, acenos e olhares furtivos*, transformando, para desgosto dos bispos reformadores, as igrejas em concorridos templos de perdição [...]” (Del Priore, 2021, p. 42, grifo nosso). Faz-se interessante observar como essas manifestações ocorrem naquele período, pois, revelam ainda como os interditos morais e religiosos eram transpostos pelo desejo que se tentava mitigar. Malvina e Gaspar, vivendo um sentimento “incestuoso”, estavam, também – mesmo que figurativamente –, sob o teto da Santa Igreja. Ali, no sobrado da Rua da Direita, não eram os “bispos reformadores” que deveriam ter olhares atentos para o que acontecia, mas, sim, João Diogo, o que levava Gaspar a se indagar:

E se perguntava se o pai não tinha percebido tudo, tão descuidados andavam no seu amor. *Os dois sempre juntos, os duos de flauta e cravo, e no canapé, quase colados um no outro, as conversas baixinhas, os versos ciciados, e mesmo quando em voz alta, as coisas que se diziam, rasgadas confissões de amor.* Será que o pai não via, desconfiou? Desconfiava, impossível não ver. Velho matreito, tudo via, apenas esperava na vigia. Quando o pai se afastava, Gaspar dizia não, ele não viu nada, nem desconfiou. Tinha sido salvo, milagrosamente salvo. Um insano o que ele foi. *Agora era ter tenência, mais cautela, não podia ser protegido duas vezes.* (Dourado, 2022, p. 215, grifos nossos)

Essas vivências amorosas, que se contentavam apenas com a companhia um do outro, são a máxima representação da linguagem do amor entre Malvina e Gaspar. Mesmo estando todas as declarações cifradas, elas eram suficientes para alimentar aquele sentimento tão sem espaço para se consolidar e frutificar. A relação, para Gaspar, era concretizada através do estar junto, “quase colados”. Os poemas lidos, as canções tocadas, eram “rasgadas confissões de amor”, que, debaixo daquele teto, os deixavam vulneráveis, em perigo. E se João Diogo estivesse vendo tudo? Mas, ao invés de ser esse risco mais um interdito, colocando Gaspar em um lugar de recusa de repetir as semáforas, tornava-se apenas um alerta: “mais cautela, não podia ser protegido duas vezes” (Dourado, 2022, p. 215).

Para demonstrar as dimensões desses sentimentos que escapam pelas frestas dos atos amorosos, selecionamos algumas cenas que se mostram como caminho de análise, pois estas nos deslindam “[...] as aparências necessárias de realidade [...]” (Vianna, 1999, p. 23), uma vez que apresentam o real “[...] de forma que seja este apreendido em toda a gama de feições, inclusive, naquelas que não se mostram em evidência” (Vianna, 1999, p. 23). Considerando diversos elementos,

A cena é preferida para pôr em relevo certos detalhes nos momentos de intensa emoção. É quando referências sucessivas de tempo, lugar, ação, caráter e fala aparecem conjuntamente num contínuo dramático, que faz com que o acontecimento

*se sobreponha à atitude do narrador.* A preocupação com o ilusionismo que fundamenta a ficção, a necessidade de fazer parecer que se está contando vida verdadeira, coloca o romancista na obrigatoriedade de “*mostrar o que é*” mais do que definir ou dizer como se sente diante dessa realidade. (Vianna, 1999, p. 27, grifos nossos)

Nesse sentido, as cenas são como um mergulho em um universo, muito mais do que apenas mostrar fatos avulsos ou contar diálogos soltos. Assim, conforme afirma Vianna (1999), em *Cenas de amor e morte na ficção brasileira*, “[...] a cena traz consigo a condição fundamental de visibilidade [...]” (Vianna, 1999, p. 21) pois permite ao leitor o acesso a camadas mais profundas da narração. Ainda para a autora, citando Felman (1978, apud Vianna, 1999, p. 23), é preferível:

[...] ver a figura como algo mais do que como um ato de linguagem ou mera forma. Entende-a fundamentalmente enquanto força. Forças em movimento de interação dentro da linguagem, onde se combinam indicações de lugar (*topos*), o deslocamento das intensidades afetivas (*pathos*) e o efeito cognitivo produzido pelo movimento da linguagem (*logos*) [...]. Do mesmo modo poder-se-ia considerar a cena, como imagem resultante da conjugação de forças dentro do plano discursivo da narração, onde interação entre *topos*, *logos* e *pathos* subjacente à arquitetura visível – seria a responsável maior pelos efeitos que determinam aqueles momentos culminantes e inesquecíveis da ficção. (Vianna, 1999, p. 23)

As cenas, além de serem a demonstração do afeto proibido e restrito, demonstram aspectos importantes veiculados pela linguagem do autor, pois, “[...] a cena ficcional corresponde a esse processo de fazer ver a partir de uma composição dramático-figurativa [...]” (Vianna, 1999, p. 28). Tendo como base esses pressupostos, vemos na relação de Gaspar e Malvina um campo fértil para a leitura das cenas.

Impossibilitados de se revelarem verbalmente, revelam-se em um conjunto de elementos que, se vistos isoladamente, nada dizem. Mas, diante de um contexto e da elaboração de um conjunto de fatores que os aproxima da verossimilhança com o real, tornam-se significativos e reveladores. Assim, observando a construção de algumas cenas emblemáticas e sua simbologia, assistimos ao desenvolvimento dos sentimentos e seu trágico desfecho.

#### 4.1 À PRIMEIRA VISTA

Após meses de casada, vivendo a vida que acreditava merecer, Malvina dedicava-se à satisfação dos desejos de seu marido, João Diogo Galvão. Com a chegada do enteado, Gaspar, busca demonstrar ainda mais agrado àquele que a tirara da pobreza. Resolve dedicar-se a cuidar do jovem que já chegara ao sobrado adoentado, devido ao longo período que passou viajando pelos sertões, cuidando das terras do pai.

Curiosa e atenta para as necessidades, enquanto Gaspar passa alguns dias de repouso em seu quarto, Malvina inquieta-se. Atribui a angústia que sente pela ausência do enteado circulando na casa ao sentimento maternal, e busca, num gesto de cuidado e zelo, tornar tudo mais agradável. Planeja, enquanto faz suas aulas de cravo, acordá-lo com uma melodia suave, prenunciando bons momentos, antevendo possibilidades de primeiros encontros com o enteado.

Entretanto, quando menos espera, Gaspar aparece. Pega de surpresa pela presença do enteado, Malvina decide esconder-se atrás da cortina para poder vê-lo melhor. Quer conhecer mais sobre aquele com quem agora divide também a casa e passa a observá-lo, anotando mentalmente as feições e o temperamento que Gaspar deixa revelar quando também está em busca de decifrar a madrasta, ao analisar a sala decorada por ela. Durante a observação, Gaspar aproxima-se do cravo. Um instrumento que se torna, posteriormente, valioso para o estabelecimento de uma relação entre os dois. Enquanto observava,

[...] ele correu a mão com raiva pelo teclado, da primeira à última tecla. Tão forte o fragor, de repente dezenas de rolinhas na sala voavam assustadas e ruidosas, o estrondo dum clavinote. Tanto ela estremeceu.

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 ela ouviu os sons encarrilhados despertando-a da frouxidão e do suave encantamento. E ele sacudiu o braço [...] se afastou brusco. [...]

E ela soltou o braço, de jeito nenhum o largaria. Não porque não quisesse, os dedos duros. E ele, só agora voltando, viu-a pela primeira vez. Os olhos espantados e selvagens. (Dourado, 2022, p. 128-129, grifos nossos)

Reagindo de súbito, Malvina avança. Ela repreende a ação de Gaspar. Observadora de espreita, Malvina tinha o controle da situação. Sua reação ante a brutalidade de Gaspar com o cravo, aquele objeto tão delicado, a faz equiparar os dois feitos: “[...] um *não* que ele deve ter ouvido tão forte feito ela ouviu os sons encarrilhados despertando-a da frouxidão e do suave encantamento” (Dourado, 2022, p. 128).

Malvina, movida ainda pelo susto, diz: “você, disse ela num tom mais baixo [...] Não faça isso, prosseguiu ela mais dona de si. E ele, só agora parecendo dar pela presença de carne e osso a seu lado, foi ganhando cor. Num instante, tão rapidamente como aquelas coisas aconteceram, corou.” (Dourado, 2022, p. 129). A censura de Malvina parte de uma posição senhorial. Esse primeiro encontro deixa já explícita a posição que Malvina terá e tem com relação a Gaspar. Enquanto ela é imperiosa, ele se mostra mais tímido, ficando à mercê da senhora que o deixa pálido, sua cor só é recuperada aos poucos, conforme “analisa os fatos”.

Esse primeiro encontro, na perspectiva de Gaspar é, também, um grande choque. Detido em seus pensamentos, autocensurando-se, tenta lutar contra o incômodo que sente. Aquela mulher, afinal, estava no lugar de sua mãe. Esta, quando viva, renunciava a luxos, pouco pedia.

Deparando-se com a riqueza e as ornamentações do sobrado, culpava o pai que tudo dava àquela mulher tão jovem.

De repente, sentiu dividido. Não, não podia se permitir aqueles sentimentos, ele que antes queria morrer. A toalha de damasco vermelho caída no chão. A toalha branca, do melhor galego. Linho, meu filho. O sudário, a paixão de Verônica. Linho branco, o canto. O canto, a brancura, Leonor. No ouvido, na alma. Um zumbido, uma lembrança imprecisa, uma dor funda no peito, uma dureza nos olhos. *A mãe, o linho, Leonor. Aquela mulher agora!* Desejo violento de tudo destruir, tudo abandonar. Uma angústia, aura penosa. Tudo se confundia dentro dele. Destruir, destruir o cravo. Não, o cravo alguma coisa por demais dolorosa e funda no peito, que por uns instantes, quando os olhos se alargaram mansos, passara, agora voltava. Tonto, perturbado, uma ausência que poderia tragá-lo. E sem cuidar de onde estava, do que fazia, correu violentamente a mão fechada no teclado. Duma ponta à outra. Comprimiu os olhos, voltava a si, sentiu que podia chorar. Um tremor surdo e prolongado. (Dourado, 2022, p. 203-204, grifo nosso)

Perdido em suas angústias, Gaspar mal percebe que há alguém observando seus movimentos. Atribui o movimento da cortina ao vento, sequer cogita que a madrasta possa estar ali atrás. Entretanto, é pego de surpresa:

Súbito aquele grito. Ela disse não! e sua mão lhe apertando o braço, segurando-o. Sem mesmo se voltar, sacudiu o braço, para se ver livre. Se ver livre, não sabia de quem. A mão firme, os dedos duros cravando-lhe as unhas na carne, doía. Não se libertava das garras de um tamanduá, o focinho que chupa formiga. Se voltou, viu-a. Assustado, a vista turva, não sabia quem era. Só depois de um enorme instante em que a aura cresceu e o chão fugia, é que viu que podia ser ela. O braço ainda preso, o sangue fugia, o coração desfalecendo. *Não sabia o que fazer diante daqueles olhos arregalados e fuzilantes, feriam e devassavam.* Como se estivesse nu. Você, ela tornou a gritar, e a voz esganiçada e furiosa o accordou para a realidade da sua dona. E sentiu os dedos (não mais duros, as unhas) frouxos e quentes. E o sangue voltou a subir à cara, quente. O tremor no corpo cessava, só as mãos ainda tremiam. Os dedos dela continuavam lhe segurando o braço, apalpando-o. A pressão daqueles dedos de mulher o incomodava terrivelmente. (Dourado, 2022, p. 204, grifo nosso)

O olhar é, para eles, o caminho mais curto para chegar ao desejo. Aqui, Gaspar sente-se invadido, devassado pelo olhar de Malvina que chega a ser mais invasivo que, até mesmo, o aperto que ela lhe dá no braço – aperto que demora a afrouxar. Suas unhas o mantêm ainda preso, mesmo quando a pressão dos dedos diminui. O susto da presença não é menor que o incômodo que sente pela “pressão daqueles dedos de mulher”, dos quais tenta se ver livre. mesmo não sabendo de quem se trata.

Sendo uma presença oculta – quem era, afinal, a dona daqueles dedos? –, Malvina emerge no ambiente como alguém que ainda está encoberto. Pela cortina que a escondia até há pouco, pelo desconhecimento de Gaspar com relação às suas feições e, também, pela sua própria atmosfera, sendo ela tão misteriosa. Estando nessa posição de desconhecimento, ela consegue atingi-lo a ponto de ele, através dos olhos dela, se ver.

A autovisualização de Gaspar naqueles olhos desconhecidos faz com que ele revele ainda mais de si. Chevalier e Gheerbrant (2016) afirmam, sobre a simbologia do olhar, que “as metamorfoses do olhar não revelam somente quem olha; revelam também quem é olhado [...]” trazendo uma espécie de estranheza acerca de quem se coloca como sendo observado “[...] sob olhares estranhos [...]” (Chevalier; Gheerbrant, 2016, p. 653), deste modo, ele se sente “como se estivesse nu” (Dourado, 2022, p. 204), sendo devassado e ferido por aqueles olhos.

Gaspar mostra-se tão vulnerável naquele momento que, ao se deparar com o desconhecido, tenta “se ver livre, não sabia de quem” (Dourado, 2022, p. 204): podia ser de si mesmo, aquele ser tão abúlico e preso ao passado; como dela, aquela que tinha ali nos olhos o poder de revirá-lo do avesso, desnudando-o. Apenas depois que “a aura cresceu e o chão fugia” (Dourado, 2022, p. 204) que Gaspar toma consciência de quem é aquela mulher: sua madrasta. Após a retomada de consciência, vem a percepção de que “a pressão daqueles *dedos de mulher* o incomodava terrivelmente” (Dourado, 2022, p. 204, grifo nosso). O feminino surge como um incômodo.

Aqui, deve-se dar destaque a um importante detalhe que costura todo o pano de fundo desse processo amoroso que se inicia. A repulsa de Gaspar pelo feminino é amplamente narrada durante o romance. A perda da mãe e da irmã, Leonor, deixaram marcar profundas. Limitando o contato feminino ao sentimento puro e casto de suas duas amadas mortas, Gaspar não tolera nenhum toque que não seja inocente como aqueles. O cravo, objeto no qual ele desconta sua raiva, sua frustração por ter perdido o amor de mãe e irmã, representa justamente o que ele pensa negar: o encontro apaixonado entre homem e mulher.

#### **4.1.1 Olhos para ver(ter)**

Na ausência do toque, o amor busca meios de se revelar e se satisfazer. Chevalier e Gheerbrant (2016) afirmam que: “[...] o olhar é carregado de todas as paixões da alma e dotado de um poder mágico, que lhe confere uma terrível eficácia [...]” (p. 653), e é desse poder mágico que se aproveitam os amantes.

O olhar e os olhos aparecem em *Os Sinos* como instrumentos de conhecer e reconhecer o amado – quando Malvina busca nos olhos de João Diogo similaridades com os olhos de Gaspar, ou mesmo quando vê em Januário o oposto do amado –; instrumento de realização de toques interditados; e como instrumento de invasão, de dominação. O olhar assume o lugar das mãos e dos lábios, justamente pela dificuldade de censurá-lo. Como controlar o olhar? Como

tolhê-lo? Mão e lábios têm alcance reduzido, mas os olhos não têm limites. Algumas cenas trazem essa força.

No jogo de sedução e de continuidade das semáforas, buscam artifícios que propiciem a aproximação entre os corpos impedidos. Gaspar, através dos olhos, busca sondar o corpo interditado de Malvina e usa-os como lábios para que pudessem tocá-la: “[...] os seios arfavam quentes no oferecimento: os olhos neles pousassem levemente. *Feito a suave, quente e úmida pressão de uns lábios*. Perto demais, perigosamente perto. Mesmo cautelosa, se avizinhava do perigo” (Dourado, 2022, p. 148, grifo nosso). A substituição dos lábios, aqui, rememora Romeu e Julieta, de Shakespeare, como vemos a seguir:

ROMEU - (a Julieta) - Se minha mão profana o relicário, em remissão aceito a penitência: meu lábio, peregrino solitário, demonstrará, com sobra, reverência.  
 JULIETA - Ofendeis vossa mão, bom peregrino, que se mostrou devota e reverente. Nas mãos dos santos pega o paladino. *Esse é o beijo mais santo e conveniente*.  
 ROMEU - Os santos e os devotos não têm boca?  
 JULIETA - Sim, peregrino, só para orações. (Shakespeare, Ato I, Cena V, grifo nosso)

Na cena shakespeareana, o beijo é traduzido através do toque das mãos, e este é interpretado por Julieta como “o beijo mais santo e conveniente”, desprovido, nesse sentido, de malícias ou segundas intenções, como se afirma quando há a resposta dela para o questionamento de Romeu sobre os santos e devotos não terem boca: “só para as orações”; na cena autraniana, por sua vez, o contexto já é alçado a um outro patamar das relações. Neste, podemos observar o direcionamento do olhar para uma aproximação mais carnal: os seios que arfavam, “quentes no oferecimento” (Dourado, 2022, p. 148), denotam, nesse sentido, um desejo sexual reprimido, se avizinhando do perigo. Esse momento é tão significativo e perigoso que, posteriormente, Gaspar chega a afirmar que: “[...] procurava se afastar, impedia que as mãos e os corpos se tocassem, *os olhos se cruzassem e se falassem [...]*” (Dourado, 2022, p. 215-216, grifo nosso). A comunicação, mesmo cifrada, representava uma ameaça, pois excitava os sentidos.

Os olhos de Gaspar, são uma forte revelação da sua alma selvagem, que contrastava com a sua essência tão doce. Malvina, quando fala sobre ele, na ocasião da primeira vista, afirma:

*Sim, ele tinha olhos selvagens que brigavam com todo o resto do seu feitio delicado, medido, pausado, fino. Isso ela não pensou na hora com palavras. Nem na cabeça, no coração, na barriga. Em algum lugar que ela não sabia nem podia precisar: dentro e fora dela, acima e debaixo dela. Não só antes como depois de acontecer, na hora mesmo acontecendo. Como se uma pessoa sombria e premonitória, ubíqua no tempo e no espaço, pensasse por ela, nela, além dela.* (Dourado, 2022, p. 129, grifo nosso)

Selvagens, os olhos de Gaspar tornam-se um ponto de referência para Malvina quando esta se encontra com Januário, o mameleuco. Ao mirá-lo nos olhos, a diferença salta: “[...] tudo fazia para preservar aquela parte delicada da alma que Januário jamais podia satisfazer. [...] Januário era por fora o que Gaspar era por dentro. Aqueles olhos selvagens não podiam enganar” (Dourado, 2022, p. 162). Externando aquilo que Gaspar não conseguia, ou podia, Januário tornava-se útil nas pequenas realizações enquanto ainda não o era para o plano final da amada.

Na cena da morte de João Diogo Galvão, o olhar torna-se, enfim, um meio de subjugação. Destinada a mostrar-se compassiva para o enteado, Malvina apresenta-se na sala em que o velório acontecia, após um grande intervalo de tempo, em que todos a esperavam. Ao chegar no ambiente, posiciona-se:

Ela de um lado da essa, ele do outro, Malvina não ousava ainda olhá-lo [Gaspar] de frente. A atenção aparentemente voltada para o Capitão-General, Gaspar sabia que, desde que ela entrou na sala, os olhos de Malvina o procuravam. Tendo-o encontrado, dele não mais se afastavam, *mesmo baixos e escondidos*. Os olhos dos dois não tinham ainda se encontrado e demoradamente se mirado. [...] Ele se dominava. Mesmo forte e ousada, ao se defrontarem ela é que recuaria [...] (Dourado, 2022, p. 191, grifo nosso)

Esses olhos de Malvina, “baixos e escondidos”, deixam escapar a sua nova condição: estava submissa à paixão por aquele homem, a quem ela desejava ardente e por quem matara. Olhá-lo de frente era assumir o risco de se entregar antes da hora, de se deixar mostrar demais; entretanto, ainda assim buscava não se afastar dos olhos de Gaspar. Este, por sua vez, assume uma postura oposta à sua de natureza: se compromete a se manter firme, legando a ela o papel de recuar. Não faria como antes, na primeira vez, em que se desnudou apenas com olhar, tomaria as rédeas da situação.

Essa mesma cena suscita ainda mais significados. O caixão, a “essa”, de João Diogo Galvão está posicionado entre Malvina e Gaspar. Assim como impedia o amor dos dois, estando vivo, depois de morto, João Diogo, ou seu assassinato, continua emblematicamente ocupando uma posição entre os dois. O olhar de Malvina era impedido também pela presença daquele corpo morto ali, seu último obstáculo – intransponível. A presença de João Diogo é tão grande que reverbera mesmo após a morte e deixa uma marca que não pode ser lavada:

[...] As minhas mãos ficaram manchadas de sangue? De nada valeu a outra mão, de nada o damasco. As manchas sempre apareciam, vinham à tona, via ainda agora, viu. As mãos manchadas de Januário, as suas próprias mãos. [...] Os mortos deixam presença nas coisas, *ele estava ali*. [...] (Dourado, 1999, p. 271, grifo nosso)

A presença de João Diogo ali, naquele caixão, naquele sobrado, é uma denúncia da culpa de Malvina, que reverbera na visão permanente das suas mãos manchadas de sangue. Restrita pela memória que a afasta do seu amado, aos seus olhos restam apenas a condição de subserviência, como se nota na cena do velório, em cujos olhos “mesmo baixos e escondidos” (Dourado, 2022, p. 191) ainda tentam encontrar os de Gaspar, deixando-se, como outrora ele, vulnerável.

#### 4.2 O AMOR EM SURDINA

Cultivando uma relação amistosa e envolvidos pela aura das artes, facilitada pela sensibilidade musical de ambos, Malvina e Gaspar passavam seus momentos juntos em um ambiente repleto de canções e poemas:

[...] às noites, à luz do candelabro, a cara bem junto do livro, ele lia para ela *uma écloga, uma lira, uma elegia*. As nuances de luz e sombra, de cores e meios-tons, que iam do marfim velho ao mais recente marfim, a veiazinha azul latejando na fronte, a palidez iluminada, cresciam à luz das velas. (Dourado, 2022, p. 141)

Era o alimento das almas apaixonadas. Rodeados pelo espírito da época, Malvina e Gaspar unem-se através de liras e odes. Declaravam-se indiretamente em cada um dos textos e das canções compartilhados. Todo o cenário exalava a intimidade que crescia entre eles. Esse jogo de luz e sombra, no lusco-fusco, a meia luz que prenuncia a saída do Sol e a chegada da Lua, tornam o cenário capaz de revelar e ressaltar pequenos detalhes de beleza: “o som da voz e a sonoridade harmoniosa da fala tinham a mesma encantatória beleza. Tudo nele era puro, sonoro, poético, sonhador e *pastoril*, começava já a pensar na preciosa retórica que de tanto ouvir, ela repetia e embaralhava.” (Dourado, 2022, p. 130, grifo nosso).

Nesses encontros de grande beleza, o sobrado da Rua da Direita tornava-se o campo ideal do eu-lírico árcade, no qual se podia viver com simplicidade. Viviam aquele momento com intensidade, sorvendo dele cada instante que pudessem. Entretanto, era impossível se viver apenas daqueles momentos perfeitos, ideais. Gaspar parecia satisfeito com as pequenas realizações amorosas secretas. Malvina, ao contrário, desejava que tudo fosse concreto. Achando-se dotada da capacidade de encaminhar as coisas para onde queria. Rememorando o que vivera, Gaspar revela o que lhe ficara registrado:

Se lembrava dos olhos iluminados (não em êxtase puro, mas em fogo), quando dizia do sentimento solene e apaixonado de uma sonata, de uma ária, ele estava falando era da sua própria alma. Quando ela dizia vamos tocar qualquer coisa mais comovida e queimosa, era um convite sibilino, ardente. E mesmo ele, na hora não notando, queria também dizer, se confessar. Ela, a alma sedenta e apaixonada, parecia tudo ouvir e

perceber. *Quando ele disse a flauta não é própria para as melodias apaixonadas e patéticas, com certeza ela entendeu não posso acompanhá-la na sua paixão desesperada.* Porque os olhos de Malvina se entristeceram. E como se abriram num sorriso quando consolou-a: *a flauta só pode tocar melodias suaves e poéticas, sonhadoras e pastoris.* Ali, advertia do perigo, convidava-a para um velado e puro amor. *O amor que há muito já viviam, a felicidade passageira que Malvina de repente, desesperada e descuidosa, interrompeu. E tudo podia ter durado...* (Dourado, 2022, p. 214, grifos nossos)

Aqui, revela-se o dueto: Malvina no cravo – instrumento mais feminino –, Gaspar na flauta – instrumento de formato fálico. Esse mesmo cravo que, outrora fora alvo da fúria de Gaspar, havia se tornado seu ponto de encontro. E se comunicavam, em surdina, escolhendo canções que pudesse revelar os sentimentos que guardavam.

Nessas escolhas musicais, a linguagem cifrada vem à tona, e Gaspar mostra-se consciente dela quando percebe que “[...] os olhos de Malvina se entristeceram [...]” no momento “[...] quando ele disse a flauta não é própria para as melodias apaixonadas e patéticas [...]” pois, “[...] com certeza ela entendeu não posso acompanhá-la na sua paixão desesperada [...]” (Dourado, 2022, p. 214), a flauta, que aí, representava-o, dava a Malvina uma negativa sobre a reciprocidade daquele amor. Quando afirma que não podia, com ela, acompanhar “melodias apaixonadas e patéticas”, sinaliza para Malvina uma censura àquele sentimento. Em seguida, como forma de amenizar a sua recusa, ele modifica a escolha, dando àquela vivência o lugar dos sonhos, assim, afirma que: “a flauta só pode tocar melodias suaves e poéticas, sonhadoras e pastoris” (Dourado, 2022, p. 214), e, em resposta, nota que os olhos de Malvina “[...] se abriram num sorriso [...]” (Dourado, 2022, p. 214). E, como havia legado aquela vivência ao campo do irrealizável,

[...] começou a fundir os sonhos em que disfarçadamente ela e ele apareciam (desvestindo os sonhos como escamava as lembranças, via horrorizado que neles realizava mascaradamente desejos e projetos que a si próprio o coração não ousava confessar, e a si mesmo a princípio acusava, em imaginários diálogos, na voz do pai e por outras vozes mais escuras e terríveis) com as fantasias diurnas tecidas com os fiapos daqueles mínimos sucessos que na verdade pareciam não existir, quando ele cuidava que o tempo parara e a vida na casa era um lago coagulado e intemporal, sem nuvem ou onda, que podia viver para sempre, sem nenhum vento ou borrasca. O que ele chamava de calado repouso materno puro e casto, já então, desde o princípio, esquecido de que nenhum sentimento mãe-filho era possível entre eles (uma loucura, uma ousadia pecaminosa do coração só imaginar), ela muito mais nova e tão diferente do que era a sua mãe, muito mais nova e viva, fogosa e impaciente do que ele, preguiçoso de coração. [...] além do puro amor, além daquele nada acontecer que eram as suas horas mansas e escondidamente silenciosas [...] (Dourado, 2022, p. 198-199)

Vivendo de pequenos sucessos, Gaspar alimentava a sua paixão; Malvina, no entanto, acreditava que “[...] viviam os mais altos momentos de espiritualidade e beleza. Eram seres eleitos, privilegiados, a quem os deuses favoreciam” (Dourado, 2022, p. 214-215), e, portanto, julgava ter vivido – na ausência de João Diogo – quando este foi enviado, por ela, para o sertão.

[...] os seus momentos mais felizes. Não avançou aparentemente além do que já tinha ido – era feliz de outra maneira. Uma felicidade tensa, às vezes chegava a doer, tão fundo o prazer que sentia. Só quem já viveu as sutilezas das sensações e dos sentimentos em segredo, o perigo das paixões pecaminosas, podia entender o que se passava com ela. Assim pensava Malvina, cada vez mais desesperada. Além da casta de origem, *criava para si a nobreza dos corações sofredores*. (Dourado, 2022, p. 148, grifo nosso)

Essa “nobreza dos corações sofredores” à qual Malvina se atribui, revela outro papel que ela passa a desempenhar, ainda nos moldes do amor cortês: outrora, senhora do amor de Januário, que se colocava como vassalo em busca do seu amor, coloca-se agora diante de Gaspar como uma vassala. Queria aquele amor. Ele era seu senhor, e por ele tudo faria e fez.

Como figura voluntaria que é, Malvina vê mais além e busca quebrar o ideal e o onírico, tracejando caminhos que a façam sair do rol dos “mínimos sucessos” amorosos. Este seu ato, no entanto, faz romper aquilo que já se cristalizara como impossível para Gaspar. Sendo para ele a personificação da pastora dos poemas árcades. Malvina, ao se tornar viúva – resultado das suas buscas por concretizar seu amor –, se torna real:

*A pessoa que entrou na sala era tão real e diabolicamente maravilhosa* (disso ela própria devia ter ciência), tão *queimosa e iridianamente* presente como aquela outra que várias vezes nela ele percebeu (sinuosa e coleante, sibilina) e que começava a lhe surgir (*a princípio nublada*, sob mil disfarces) nos sonhos, e que depois conscientemente levava para a solidão do quarto: quando então, depois de resistências e remorsos, a repensava procurando decifrá-la nos mínimos gestos, sonoridades e silêncios, e acreditava muitas vezes entendê-la na sua semáfora, e sofria na carne o cilício do desejo e da agonia. Ele que esmagara todo e qualquer movimento pecaminoso do coração: o coração devia ser puro e casto como a mãe e a irmã. (Dourado, 2022, p. 188, grifos nossos)

Malvina não era mais a mulher dos sonhos, por quem sofria “do desejo e da agonia”, era, afinal, “diabolicamente maravilhosa”, e abandonava os contornos de uma pretensa perfeição da natureza que Gaspar lhe atribuía. Saída das nuvens – meio nublada – sua presença real assemelhava-se à do Sol.

Vulnerável na posição de vassala, Malvina despe-se da condição de senhora e investe na sua entrega. Passados os primeiros momentos do luto, enfim cria coragem para olhar Gaspar de frente, mas, resultando fracassado seu plano, termina ajoelhada aos pés do amado: “Malvina deu um grito, foi se curvando *até cair de joelhos no chão*. Abraçou-o pelas pernas. Ele imóvel e duro, não a levantaria” (Dourado, 1999, p. 255, grifo nosso). A recusa de levantá-la desfaz o trato da cortesia que existia entre eles. Não havia a contrapartida do senhor.

O desejo cultivado por Gaspar, que se inicia “[...] nos sonhos, e que depois conscientemente levava para a solidão do quarto [...]” (Dourado, 2022, p. 188) se revela ainda mais forte quando vê ali, no velório de seu pai, “[...] aquela outra que várias vezes nela ele

percebeu (sinuosa e coleante, sibilina) [...]" (Dourado, 2022, p. 188). Malvina, avassaladora e "nublada", torna-se apenas luz ao adentrar ali, mesmo envolta no luto que lhe pedia a ocasião. As atenções que se voltam não são apenas as de Gaspar, como se observa na passagem a seguir:

Malvina entrou na sala. Mesmo sem querer, todos se voltaram para ela, ninguém careceu de anunciar-la. Porque se esperava ver, e nisso a imaginação se consumia, como era ela coberta de luto. [...]

Vinha tão bela, impossível não se voltar. Mesmo os poucos que não se abriam em risos e guizos quando entrou o Capitão-General, tinham os olhos voltados para a *negra e brilhosa aparição*. Só ela existindo: tudo se descoloriu, se apagou. Os sinos cessaram e o silêncio era uma praia deserta e reverberante de sol e ondas sonoras de luz. Diante das sedas e tafetás negros e farfalhantes de Malvina, tudo era moldura, bambolina, céu azul (Dourado, 2022, p. 189, grifos nossos)

Essa figura “negra e brilhosa” é um chamariz para os presentes. Malvina, sempre tão encantadora, “[...] provocava a cidade com suas maneiras ousadas e diferentes, os seus vestidos vaporosos e os risos e olhares atrevidos [...]. Tão senhora de si e tão livre, as outras mulheres se sentiam diminuídas[...]" (Dourado, 2022, p. 189) é ali a senhora das atenções, pois “[...] se suspeitava e se queria que ela não sofresse, tudo nela devia ser pantomima, ópera, fingimento [...]” (Dourado, 2022, p. 189). A realidade daquele momento suplanta a expectativa de todos. Chega a ser como um quadro, sendo a circunstância uma mera moldura, como se observa no fragmento acima.

Sua presença é a afirmação não só do amor alimentado por Gaspar, mas também da admiração em surdina que ela obtém de toda a Vila Rica. O Capitão-General, todos, mesmo as mulheres, se veem fascinados por aquela presença, o que coloca Gaspar diante do próprio desejo, fazendo-o confrontar a sua própria compreensão de quem é aquela mulher e o que ela representa para ele:

Afogado em angústia, sensações e lembranças diante do corpo do pai morto, não tinha na verdade até agora pensado na Malvina real e existente, fulgurante e perturbadora. Quando pensava, era só em nomes e palavras semeados aqui e ali – Malvina, ela, madrasta –, não aprofundava esses nomes até encontrar o ser que eles designavam. Embora sabendo que ela gritantemente e rubra existia, temendo (afastava-a para as brumas do além) que ela ressurgisse viva e ardente do braseiro coberto de cinza (na aparência apagado e frio), a qualquer sopro do vento, numa curva mais perigosa da lembrança. (Dourado, 2022, p. 188, grifos nossos)

Revelando a dimensão onírica que atribui à Malvina, Gaspar se vê em um processo de escondê-la de si mesmo, não aprofundando “esses nomes até encontrar o ser que eles designavam”, evitando aquela figura que, em seu pensamento, para ele representava já uma espécie de fênix, ressurgida de um braseiro já “coberto de cinza (na aparência apagado e frio)”. Esse seu pensamento revela a profundidade do amor, pois, segundo afirma Chevalier e Gheerbrant (2016), “a fênix é, [...], um símbolo das revoluções solares [...] a fênix egípcia, ou

**Bennou**, estava associada ao ciclo quotidiano do sol [...], daí a sua relação com a *regeneração e a vida.*" (Chevalier; Gheerbrant, 2016, p. 422, grifos do autor). Esse sol que marca sua figura dá mostras do que Malvina representava na vida de Gaspar, sendo ela como uma iluminação para um campo de sombras; só ela era capaz de suscitar nele a vida, como se vê quando o narrador nos apresenta um novo Gaspar, que há "[...] tanto tempo nas sombras e no reino dos mortos, [...] *renascia para a vida, para a luz.* Nenhum pensamento triste, tudo tranquilo e pacificado. [...] Um novo homem nascia" (Dourado, 2022, p. 207, grifos nossos). Ela era a figura da regeneração daquele homem lunar.

Essa fuga de Gaspar acerca da figura de Malvina, alcançando-a para "[...]" as brumas do além [...]” (Dourado, 2022, p. 188), distanciando-a da realidade, demonstra a necessidade que ele tinha de se esconder. Sempre oculto, Gaspar temia, naquele momento de libertação, deparar-se com a pessoa amada. Ele e Malvina estavam finalmente livres. E essa liberdade para ele era grande demais. Já não havia mais parentesco que os impedisse; mas, simbolicamente, o pai está entre eles e ali permanece. Gaspar não quer ou não pode encarar o seu próprio desejo. A figura solar que é Malvina, mesmo no ambiente da morte, consegue retirá-lo das sombras e então Gaspar revela como se sente:

Tão bela, mais bela do que realmente foi, pensava ele *varado de luz e dor. Mais bela velada de luto, na presença da morte.* Ele em pânico viu-a pairar sobre as nuvens do abismo. E de repente, ainda em sustenido pânico viu: aquilo pelo qual se sentia desde sempre fascinado não era a morte propriamente, era a beleza, a beleza que ele não se permitia nem sequer pensar. *Por temer, por se saber sem forças, antecipadamente derrotado. Tão grande era o seu desejo, a muda e sinistra atração, ele tinha de se proteger com o manto da morte, da brancura, da pureza sem cor.* Temia e amava as mulheres no que elas tinham de mais quente e belo, forte e devorador. Aquele quentume, cheiro e sangue das *fêmeas bravias no entardecer.* (Dourado, 2022, p. 189-190, grifos nossos)

A presença da morte que realça a beleza de Malvina para Gaspar é a carta de soltura da prisão que o condenava a amar em surdina. Tamanho era seu sofrimento que ele, “varado de luz e dor”, sentia-se obrigado a se confrontar consigo mesmo. Sabendo-se derrotado, Gaspar busca artifícios que o coloquem em um ambiente de segurança, que antes estava no campo da imaginação. Distanciar Malvina da concretude da sua realidade era um meio de se livrar da assunção do seu desejo, dos sonhos “pecaminosos” que tinha com ela e que, finalmente, poderiam se tornar realidade – essa realidade tão crua e dolorida.

No entanto, ainda tentando ocultar-se de si, Gaspar conclui que amava e ao mesmo tempo temia o que as mulheres tinham de mais quente e belo, algo *devorador*, capaz de integrá-lo ao cheiro e ao quentume selvagem. Esse “entardecer” (Dourado, 2022, p. 190) ao qual Gaspar se refere, representa o momento “perfeito”. O lusco-fusco do encontro efêmero entre o Sol e a

Lua – Malvina e Gaspar –, a união das auras míticas dessas duas figuras tão opostas, que os coloca diante do outro, mesmo que rapidamente, revelando-os.

Evitando pensar naquela presença, ele é confrontado por ela, frente a frente. Sustentando uma “beleza que ele não se permitia nem sequer pensar” (Dourado, 2022, p. 189), surge o Sol, iluminando todos os seus anseios e angústias, levando-o ao reconhecimento da sua fragilidade. Naquele momento, Gaspar, símbolo lunar, é eclipsado pela força do sol de Malvina.

Examinando a figura do eclipse, como corpos celestes já tão complexos, orbitando suas próprias existências, Malvina e Gaspar, no momento do velório de João Diogo, têm as suas derradeiras certezas: Gaspar sabe, ali, que não é capaz de amá-la; Malvina percebe essa impossibilidade. Nesse breve momento, estão alinhados como num eclipse da lua, e, como pontuam Chevalier e Gheerbrant (2016) “[...] o eclipse apresenta-se como um anunciador de desregramentos cataclísmicos no final de um ciclo, que exige intervenção ou reparação [...]” (Chevalier; Gheerbrant, 2016, p. 355). O velório é o final deste ciclo do amor em surdina que tanto viviam, e pretensamente o momento em que iniciariam o próximo ciclo. Mas, encontrando-se esses seres tão distintos, torna-se aquele momento um “mau agouro”.

Tão logo começa a experimentar a liberdade, Gaspar se percebe novamente aprisionado, pois,

Ao contrário do que chegou a pensar quando João Diogo foi de viagem para o sertão, morto o pai, não mais podia. *O pai morto, tinha de ser outro homem*, assumir o seu lugar. Pôr nova máscara, viver outra figuração. Não junto dela, se afastaria. Diante dos outros, da cidade, do Capitão-General. À frente das suas posses, das lavras e fazendas do pai. Para salvar alguma coisa da ruína geral, agora evidente. *Assim o pai gostaria devê-lo*. Era de novo o seu filho muito amado. Outro homem, seria outro homem. *Outro homem nasceu*, tornou a dizer. Tudo claro e frio, sabia agora como agir. (Dourado, 2022, p. 220, grifos nossos)

Assim como outrora renascera diante da presença de Malvina, Gaspar renasce – por uma obrigação autoimposta – diante do caixão do pai. Como uma rota de fuga, revê seus pensamentos: antes, cogitara ver na morte do pai uma saída; agora, via-se diante de uma nova obrigação, cumprir o que desejava o pai.

Entretanto, não consegue fugir do destino e de sua força. A fuga de Gaspar do sobrado da Rua da Direita pode ser lida como a fuga de Édipo da casa dos seus pais adotivos: uma tentativa vã de se proteger de algo que o perseguirá por onde quer que ele caminhe. O “engenho” já havia sido acionado, não havia resultado diferente daquele que ele e Malvina desconheciam, mas caminhavam a passos lentos em direção da realização. O amor que sentia por ela, o desejo, confrontado com as obrigações que se autoimpôs, fazia com que não visse uma saída possível.

Dentre todas as decisões que poderia tomar, decidiu por aquela que apressaria o engenho dos “deuses”. Com a saída do alferes colocado para a proteção de Malvina pelo Capitão-General,

[...] os dois sozinhos de repente na sala. Os olhos chamejantes. Malvina enfrentava-o outra vez. Ele não tinha mais dúvida, ia acontecer. [...]

Ela mirou-o fundo nos olhos. Então, disse ela, e agora? Agora o quê? disse ele. Nós dois, disse ela. Eu sei de mim, já resolvi o que vou fazer, disse desafiando-a. Sim, o que você vai fazer, perguntou ela e ele respondeu que naquele mesmo dia se mudava para Padre Faria.

Malvina deu 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 adianta mais fugir, você sabe de minha paixão.* Se não sabia, fica sabendo. Eu o amo, Gaspar, sempre o amei. Desde a primeira vez que o vi. Desde aquela vez.

Não, disse ele, e ela foi se erguendo sem soltá-lo, abraçando-o mais, se apoiando para levantar. [...] *Eu não conseguaria, Malvina. É melhor você se convencer* [...] (Dourado, 2022, p. 221, grifos nossos)

A fala de Malvina ganha contornos proféticos. Gaspar não pode fugir. Nem ela. Nem Januário – que naquele instante estava ainda nas matas, em busca de salvar sua pele da morte certa. As sete badaladas da agonia podem ser ouvidas por todo o romance, em cada instante, cada decisão. Com a fuga de Gaspar não seria diferente. Mesmo “não conseguindo” viver aquele amor, sabendo-se perseguido por uma imagem que imaginara ser o desejo de seu pai, ele permanece sendo assombrado pela certeza do amor de Malvina. Um sentimento que constantemente bate à sua porta em forma de cartas desesperadas por atenção.

Tendo deixado o sobrado, o que resta para Gaspar é esperar. Esperar por um fim para toda daquela situação. No entanto, Malvina permanece em busca do seu amor. “[...] Não adianta mais fugir [...]” (Dourado, 2022, p. 221), não há onde ou como se esconder do que os espera. Os sinos já estavam badalando aquele amargo fim.

[...] Malditos sinos! [...] Malditos! não se cansava de dizer, como se os sinos fossem os culpados de tudo que aconteceu. Quando os sinos só dobravam depois do acontecido. Ou não? Que nem agora, a agonia. Quem sabe antes das coisas acontecerem, não tocavam tão em surdina, o ouvido da gente é que não escuta, anunciando agourentos o que vinha? (Dourado, 2022, p. 225)

Gaspar, Januário e Malvina gestam um sentimento que nasce nas vésperas da morte. Os sinos ensurdecedores, enlouquecedores por vezes, que dobram ao longo de todo o romance, aparecem em todos os instantes, marcam não a agonia de alguém que está padecendo e pedindo perdão para enfim morrer, mas a agonia da espera: da concretização dos desejos, da vida, da liberdade, dos sonhos. Não à toa, esses sinos se apresentam quando Gaspar está recém-chegado ao sobrado da Rua da Direita e Malvina se inquieta, temendo que fossem estes a acordá-lo. Ali, estava ela em agonia, na espera angustiosa de que seu enteado enfim acordasse e se apresentasse em casa.

Os sinos marcam a agonia da existência. Tudo é espera e desejo. Nessa precariedade, todos rumam para um destino de morte, caminho aberto por João Diogo, deixando Januário, Malvina e Gaspar – nessa ordem – para segui-lo posteriormente. Cada uma das sete badaladas da agonia soa para alertá-los, nos alertar principalmente, que estão eles, também, em penitência. “Quem sabe antes das coisas acontecerem, não tocavam tão em *surdina*, o ouvido da gente é que não escuta, anunciando agourentos o que vinha?” (Dourado, 2022, p. 225, grifo nosso), tudo sempre à espreita. Assim como Édipo não soube ver a verdade sobre si que estava diante de seus olhos, Malvina, Gaspar e Januário não souberam escutar os sinos que badalavam por eles.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

*“Com a morte do monstro, resta o labirinto puro.”*

(Autran Dourado)

O projeto literário de Autran Dourado, iniciado em 1947, com *A Teia*, é permeado pela forte presença da decadência familiar – no cenário da decadência das Minas –, assim como pela presença latente da tragicidade nascida no teatro, em nova roupagem – o Romance. *Os Sinos* não fogem à sua identidade literária, e evocam essas temáticas fazendo surgir a presença do trágico através das relações amorosas.

Situado em Vila Rica, no século XVIII, *Os Sinos* nos traz uma história que mistura estilos e formas: trágico, farsa e romance. A receita rende uma trama que se divide em quatro jornadas, cada uma delas com suas especificidades, colocando-nos a par do que as personagens pensam e sentem. Sabemos como o amor reverbera em cada uma dessas personagens, sabemos, também, as consequências dos seus desejos. Somos apresentados aos desdobramentos das suas decisões e podemos conhecer o panorama de um amor trágico não pelo desfecho fatal das personagens, mas pelos caminhos que estes cruzam até chegar àquele ponto.

O amor trágico, que aqui discutimos, se mostra nas nuances e nas limitações impostas às personagens. Gaspar, Januário e Malvina estão limitados por si mesmos e por suas circunstâncias, como vemos quando se “ouve” a voz do narrador:

E tudo podia acontecer. Nada aconteceu. Assim como havia em Malvina uma memória do futuro e em Gaspar uma memória do passado, pode-se dizer que havia para ele um destino do passado e para ela um destino do futuro. *Embora essas palavras, assim juntas, sobretudo memória do futuro e destino do passado, possam parecer contraditórias e arbitrárias, [...], só recorrendo a uma arbitrária e contraditória aproximação, a um 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. Por isso sobre eles nos debruçamos, mergulhados na sua memória do futuro e no seu destino do passado, na sua memória do passado e no seu destino do futuro, e acompanhamos as suas angústias e desesperos, as suas ânsias e agoniias, e assistimos ao mover do engenho acionado, e velamos e ouvimos os oráculos e pelos dois imploramos aos deuses cruéis e vingativos, impávidos ou indiferentes às nossas súplicas e ameaças inúteis. Tão acima e tão perto de nós estão os deuses.* (Dourado, 2022, p. 193-194, grifos nossos)

Em desencontro temporal, ela sempre desejava do por vir; ele sempre atado ao que passou – a essas personagens faltava algo que estava além do rompimento de convenções sociais e religiosas. Não era apenas o fato de serem eles madrasta e enteado; não era apenas a essa de João Diogo que os dividia. Se encontravam, ao longo de todo o romance, em tempos distintos, e, mesmo quando houve a liberação do parentesco através da morte de João Diogo,

se encontravam ainda atados às próprias condições de tempo do existir, que os deixava distantes. Assim,

[...] como ele caminhava para o passado, ela ia sempre rumo ao futuro. Dois seres que caminham em direção oposta, vagarosamente a princípio, 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 da tua cegueira (Dourado, 2022, p. 196)

O destino tinha para eles a fatalidade do desencontro: o irrealizável era, desde o princípio, tudo o que eles realizaram. O que desejavam viver era tudo aquilo que já viviam; entretanto, “[...] o amor que há muito já viviam, a felicidade passageira que Malvina de repente, desesperada e descuidosa, interrompeu [...]” (Dourado, 2022, p. 214), fez com que tudo se complicasse ainda mais. Ela, sem compreender que a realização estava justamente na não realização, deixou espaço para que as circunstâncias agissem. A sua sede deu lugar à total escassez. Gaspar sai do sobrado da Rua da Direita, encontra Ana – aquele que se torna sua noiva e vem a ser a temperança que Malvina não era. Tanto fez para que seu amor se realizasse, que se deixou vulnerável aos mandos dos “[...] deuses cruéis e vingativos, impávidos ou indiferentes às nossas súplicas e ameaças inúteis [...]” (Dourado, 2022, p. 194). Estes, sem dó, negaram-lhe a realização.

Os deuses que atuam sobre os sentimentos de Malvina e Gaspar, atuam, também, quando falamos de Januário e Malvina. Estes não são as deidades que se apresentam na Tragédia Clássica. Os deuses, aqui, inflexíveis como aqueles, não pertencem a panteão algum. Em *Os Sinos*, esses deuses são as circunstâncias, as interdições sociais, as leis morais, os aspectos inerentes à sociedade moderna que balizam caminhos, impedindo ou liberando passagens. Para Gaspar e Malvina, os deuses são o sentimento incestuoso que ambos reconhecem sentir – imersos em uma cultura cristã –; a culpa que Gaspar carrega por desejar a mulher de seu pai; a prisão ao passado que Gaspar se autoimpõe; a ânsia por viver algo maior que Malvina cultiva.

Para Januário e Malvina, no entanto, não havia uma incompatibilidade de tempos. Os deuses se apresentam aqui como as interdições sociais que marcam o não-lugar que Januário ocupava na sociedade. Relegado a um espaço à margem, por sua filiação bastarda, como mameleuco, não tinha muitas opções. Estava destinado à utilidade. É desejando esse lugar além do espaço de ser um “objeto necessário” que ele se torna um joguete nas mãos de uma mulher que estava acima dele. Ele era vassalo, ela, uma senhora. Seu desejo por Malvina o fez ser usado como um punhal, aquele que tirou a vida de João Diogo Galvão. A sede de realizar a completa experiência do amor, que extrapolasse o quartinho dos fundos, o fez recair na emboscada do

destino. A realização maior, a ele permitida, era o que já vivia. Januário, naquele quartinho dos fundos, tinha já seu céu. Mas a busca por mais, algo além, o colocou frente a frente com os deuses que lhe negaram esse desejo e o puniram.

O amor trágico, sobre o qual esta dissertação se debruçou, revela-se nos momentos de cegueira, nos desejos impedidos pela fatalidade e pelo insondável, pois,

[...] se tivesse a simples sabedoria antiga de que tudo é destino e o destino é com os deuses que cuidam da vida humana, e que pensar assim, mesmo em momentos de dor e agonia, conforta e alivia o coração; de que a fortuna dos homens ascende e cai não como resposta a seus atos e indagações, e que as mudanças se sucedem com absurda e gratuita fatalidade, pelo menos a nossos olhos, talvez não a outros; de que o destino é cego e só um cego pode ver na escuridão, embora se possa, depois do acontecido, examinando as causas e consequências, dizer que havia razões remotas e mesmo próximas, e que tudo aconteceu por isso e por aquilo (um erro ou acidente perfeitamente evitável, por exemplo), no desejo muito humano que temos de tudo explicar e tudo prever. (Dourado, 2022, p. 194-195)

Rumando para uma esperança, ignoraram, os caminhos trágicos em que se traduz “[...] uma consciência dilacerada, o sentimento das contradições que dividem um homem contra si mesmo [...]” (Vernant; Vidal-Naquet, 1977, p. 12). O amor trágico se traduz no desejo de perpetuação, mas é irrealizável pois este amor já é vivido em sua totalidade, dentro da sua condição precária.

Quando o narrador pontua que o único meio de fazer existir e viver aquele amor entre duas figuras tão opostas é “pela destruição” (Dourado, 2022, p. 194), ele nos revela os efeitos e consequências de toda a traça maquinada. Gaspar se esconde de Malvina, mesmo “em liberdade”, pois seria como destruí-la enquanto figura “desejável”. Malvina quer um amor que não pode ter, e, por não poder usufruir dele, destruí-lo é o único meio de viver – ou morrer – em paz. Januário enganado e frustrado em seu amor, é relegado à destruição. Resta o labirinto vazio.

Ao afirmar que “assistimos ao mover do engenho *acionado*” (Dourado, 2022, p. 194, grifo nosso), o narrador nos encaminha para a compreensão de como as tramas dos destinos em *Os Sinos* foram tecidas: sem deuses e sem oráculos. Houve quem acionasse cada uma daquelas etapas. Não entidades, mas almas humanas, movidas pelos desejos.

## REFERÊNCIAS

AIRES, Matias. **Reflexões sobre a vaidade dos homens, ou discursos moraes sobre os efeitos da vaidade e Carta sobre a Fortuna.** Rio de Janeiro: Livraria Editora Zélio Valverde S.A., 1948 [1761].

ANDRADE, Émile Cardoso. **A representação do trágico na literatura latino-americana pós-45.** 2006. 93 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária)-Universidade de Brasília, Brasília, 2006.

ARAÚJO, Andréia. **Ópera dos Mortos:** fortuna crítica no SLMG. 1 ed. Curitiba: Appris, 2015. 161 p.

ARISTÓTELES. **Poética.** 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2017 [323 a.C.]. 232 p.

BACKÉS, Jean-Louis. Ártemis. In: BRUNEL, Pierre (org.). **Dicionário de Mitos Literários.** Trad. Carlos Sussekind *et al.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1997 [1988]. 939 p.

BAUMGARTEN, Carlos Alexandre. O novo romance histórico brasileiro. **Via Atlântica**, São Paulo, n 4, p. 168-177, out., 2000. Disponível em:  
<https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/49611/53696>. Acesso em 10 set. 2022.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar.** São Paulo: Editora Schwarcz, 1986 [1982]. 472 p.

BEUGNOT, Bernard. Fedra. In: BRUNEL, Pierre (org.). **Dicionário de Mitos Literários.** Trad. Carlos Sussekind *et al.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1997 [1988]. 939 p.

BÍBLIA. Bíblia Sagrada. Ivo Storniolo e Euclides Martins Balancin. Edição Pastoral. Brasília: Paulus, 1991.

BORGES, Jorge Luis. **O fazedor.** 1<sup>a</sup> ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008 [1960]. 176 p.

BOSI, Alfredo. **História concisa da Literatura Brasileira.** 52 ed. Edição revista e atualizada pelo autor em 1994. São Paulo: Cultrix, 2017 [1970]. 568 p.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Dicionário mítico-etimológico.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2014 [1991]. 776 p.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade.** 8 ed. São Paulo: Publifolha, 2000 [1995]. 182 p.

CANDIDO, Antonio. **O discurso e a cidade.** São Paulo: Duas Cidades, 1993. 160 p.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos.** 29<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016 [1982]. 996 p.

COSTA, Lígia Militz da; REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. **A Tragédia: estrutura & história.** São Paulo: Editora Ática, 1988. 80 p.

DEL PRIORE, Mary. **História do amor no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2021. 336 p.

DJAVAN. **Faltando um pedaço**. Rio de Janeiro: EMI Brasil, 1981. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=cXsQPn-saAI>>. Acesso em dez. de 2023.

DOURADO, A. Os Sinos da Agonia, romance pós-moderno. **Revista USP**, [S. l.], n. 20, p. 119-124, 1994. DOI: 10.11606/issn.2316-9036.v0i20p119-124. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/26908>. Acesso em: 21 set. 2021.

DOURADO, Autran. **O Meu Mestre Imaginário**. Rio de Janeiro: Record, 1982. 113 p.

DOURADO, Autran. **Os Sinos da Agonia**. 1 ed. Rio de Janeiro: Editora Expressão e Cultura, 1974. 222 p.

DOURADO, Autran. **Os Sinos da Agonia**. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora Expressão e Cultura, 1975 [1974]. 222 p.

DOURADO, Autran. **Os Sinos da Agonia**. 4 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1999 [1974]. 336 p.

DOURADO, Autran. **Os Sinos da Agonia**. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2022 [1974]. 288 p.

DOURADO, Autran. **Uma Poética do Romance**: matéria de carpintaria. São Paulo: Difel/Difusão Editorial, 1976. 240 p.

DUBY, Georges. O modelo cortês. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle. **História das Mulheres no Ocidente**. Vol. 2: Idade Média. Porto: Edições Afrontamento, 1990. 440 p.

EAGLETON, Terry. **Doce Violência**: a ideia do trágico. Trad. Alzira Allegro. 1 ed. São Paulo: Editora Unesp, 2013 [2003]. 432 p.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. Trad. Pola Civelli. 6<sup>a</sup> ed. 6<sup>a</sup> reimpressão. São Paulo: Perspectiva, 2016. 144 p.

FONSECA, Laura Goulart. O trágico em *Os Sinos da Agonia*. **Garrafa**, vol. 2, n. 02, janeiro-abril 2004.1. p. 167-179. ISSN:18092586. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/garrafa/article/view/9330>. Acesso em: 25 abr. 2023.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. São Paulo: Editora Cultrix, 1973 [1957]. 362 p.

GAY, Peter. **A paixão terna**: a experiência burguesa da Rainha Vitória a Freud. Vol. 2. São Paulo: Companhia das Letras, 1988-1990. 468 p.

KLAFKE, Sandra R. **Raízes histórico-dialógicas**: o gênero medieval Farsa. In: Seminário Internacional de história da literatura, 2012, Porto Alegre/RS. Anais do Seminário Internacional de história da literatura. Porto Alegre/RS: EDIPUCRS, 2011. p. 961-971. Disponível em: <https://silo.tips/download/2-o-principio-dialogico-e-a-noao-de-genero-discursivo>. Acesso em: 15 set. 2021.

LESKY, Albin. **A tragédia grega**. Trad. J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. São Paulo: Perspectiva, 2015 [1996]. 312 p.

LÉVY, Ann-Deborah. Eros. In: BRUNEL, Pierre (org.). **Dicionário de Mitos Literários**. Trad. Carlos Sussekind et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997 [1988]. 939 p.

LIBOREL, Hughes. As Fiandeiras. In: BRUNEL, Pierre (org.). **Dicionário de Mitos Literários**. Trad. Carlos Sussekind et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997 [1988]. 939 p.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. 2 ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009. 240 p.

NASCIMENTO, Dalma. **Revivescências de Autran Dourado**. Rio de Janeiro: HP Comunicação Editora, 2023. 207 p.

OLIVEIRA, Marcio da Silva. **As Influências do Trágico nos Romances Contemporâneos Ópera dos Mortos e Os Sinos da Agonia, de Autran Dourado**. 2011. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Maringá, [S. l.], 2011. Disponível em: <http://repositorio.uem.br:8080/jspui/handle/1/4055>. Acesso em 10 set. 2021

PAZ, Octavio. **A dupla chama**: amor e erotismo. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994. 196 p.

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro**: do romantismo à vanguarda. São Paulo: Cosac Naify, 2013 [1974]. 192 p.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. 296 p.

PROENÇA FILHO, Domício. **Pós-modernismo e literatura**. São Paulo: Ática, 1988. 84 p.

ROUGEMONT, Denis de. **A história do amor no ocidente**. Prefácio: Marcelo Coelho. Trad. Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. 2<sup>a</sup> ed. reform. São Paulo: Ediouro, 2003 [1972]. 543 p.

SENRA, Ângela. **Autran Dourado: literatura comentada**. São Paulo: Abril Educação, 1983. 110 p.

SENRA, Ângela. **Paixão e Fé: Os Sinos da Agonia de Autran Dourado**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1991. 92 p.

SHAKESPEARE, W. **Romeu e Julieta**. Porto Alegre: L&PM, 2010. 160 p.

SHAKESPEARE, William. **A Megera Domada**. São Paulo: Martin Claret, 2007. 140 p.

SOARES, Uesla Lima. O animal humano: os paradigmas da zoomorfização social e sua representação literária. **Anais do Festival Literário de Paulo Afonso – FLIPA**, 2017. Faculdade Sete de Setembro. Paulo Afonso – Bahia. Disponível em: <[https://www.unirios.edu.br/eventos/flipa/anais/arquivos/2017/o\\_animal\\_humano\\_os\\_paradigmas\\_da\\_zoomorfizacao\\_social.pdf](https://www.unirios.edu.br/eventos/flipa/anais/arquivos/2017/o_animal_humano_os_paradigmas_da_zoomorfizacao_social.pdf)>. Acesso em: 10 ago. 2023.

SÓFOCLES. **Édipo Rei**. Trad. Mário da Gama Kury, 1990. Apresentação Adriane da Silva Duarte. 1<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2018. 129 p.

SOUZA, Eneida Maria de (org.). **Autran Dourado – Encontro de Escritores Mineiros**. Belo Horizonte: Centro de Estudos Literários da UFMG: Curso de Pós-graduação em Letras – Estudos Literários, 1996. 114 p.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e Tragédia na Grécia Antiga**. Trad. Anna Lia A. de Almeida Prado, Maria da Conceição M. Cavalcante e Filomena Yoshie Hirata Garcia. São Paulo: Duas Cidades, 1977 [1972]. 163 p.

VIANNA, Lúcia Helena. **Cenas de amor e morte na ficção brasileira**: o jogo dramático da relação homem/mulher na literatura. Niterói: EdUFF, 1999. 196 p.

ZOLA, Émile. **Germinal**. São Paulo: Abril Cultural, 1981 [1885]. 535 p.