

O PASTICHE DE AUTRAN DOURADO: A DIMENSÃO DO TRÁGICO EM MINAS¹

THE PASTICHE BY AUTRAN DOURADO: DIMENSION OF TRAGIC IN MINAS

Natália Lima Ribeiro²

Sílvio Augusto de Oliveira Holanda³

RESUMO: O romance *Os sinos da agonia* (1975) de Autran Dourado tem relações com outras obras consagradas da literatura clássica. O autor encontra na literatura um lugar para uma criação, não uma imitação servil. Dourado (1994) questiona a tradição literária não como um padrão a ser seguido, mas lugar de inspiração para o novo. A obra escolhida para o escopo deste estudo é *Fedra* (1950), publicada em 1967, por Jean Racine. Será analisado como Autran Dourado pensa e transmuta a dimensão trágica na obra por meio do pastiche, transformando Minas Gerais em um palco, desvelando os desejos intrínsecos do homem. Será mostrado como Autran reinventa a experiência do trágico na tessitura de *Os sinos da agonia* e a consonância com a peça raciniana.

Palavras-chave: Autran Dourado. Trágico. Pastiche.

ABSTRACT: The novel *Os sinos da agonia* (1975) by Autran Dourado has relationships with other consecrated works of classical literature. The author finds in the literature a place for a creation, not a slavish imitation. Dourado (1994) questions the literary tradition not as a model to follow, but place of inspiration for the new. The work chosen for the scope of this study is *Fedra* (1950), published in 1967 by Jean Racine. Will be parsed as Autran Dourado think and transmutes the tragic dimension in the work through pastiche, turning Minas Gerais on a stage, revealing the man's intrinsic desires. It will be shown as Autran reinvents the tragic experience in the fabric *Os sinos da agonia* and consistent with the piece *Fedra*.

Keywords: Autran Dourado. Tragic. Pastiche.

¹ Artigo recebido em 25 de setembro de 2015 e aceito em 20 de novembro de 2015. Texto orientado pelo Prof. Dr. Sílvio Augusto de Oliveira Holanda (Universidade Federal do Pará).

² Mestranda do Curso de Estudos Literários da Universidade Federal do Pará.
E-mail: natalia.limar21@gmail.com

³ Pós-doutor em Estudos Românicos pela Universidade de Lisboa. Professor Associado IV da Universidade Federal do Pará.
E-mail: eellip.ufpa@gmail.com



INTRODUÇÃO

A obra *Os sinos da agonia* (1975) de Autran Dourado transfigura Minas Gerais em um palco para encenar os pecados mais intrínsecos do homem: inveja, paixão, luxúria. Os personagens tornam-se reféns desses sentimentos fulminantes, vivendo em agonia, ao ponto da loucura e, conseqüentemente, da morte.

A obra também coloca em questão alguns conceitos intertextuais. Entretanto, eles não são apenas injetados em estado de dicionário. Autran Dourado vai além, problematiza esses aspectos engendrados pela teoria literária, fazendo também crítica a partir do romance. Em sua conferência na Sorbonne, publicada posteriormente como *Os sinos da agonia, romance pós-moderno* (1994), o romancista discute quanto o processo de criação do romance, destacando a influência de alguns autores para sua formação como escritor. Além disso, indica que um dos meios de criação da sua obra é o pastiche, característica basilar para seu fazer literário. Para Autran Dourado, o pastiche é uma "imitação criativa e sofisticada" (DOURADO, 1994, p. 121).

O romance *Os sinos da agonia* (1975) é dividido em quatro blocos e cada um vislumbra os fatos que giram em torno do enredo principal. O romance se passa em Minas Gerais, na cidade fictícia de Vila Rica. A obra é contada por três perspectivas diferentes, as quais são a de Januário, a de Malvina e a de Gaspar.

No primeiro bloco partimos da visão de Januário sobre os acontecimentos. Enganado e enfeitado por Malvina, mata o marido da amante e é preso. Na prisão, descobre que o motivo para seu cárcere não é apenas a morte de João Diogo. O mameluco percebe a trama construída pela amante, por isso foge de Vila Rica, mas retorna, pois não aguenta viver a espera da morte. No segundo bloco entenderemos os planos obscuros de Malvina, a qual seduz o mameluco Januário, apenas para matar o marido e conseguir consumir sua paixão pelo enteado, Gaspar. No terceiro bloco, a narrativa é contada pelo olhar de Gaspar, o qual descobre o amor que a madrasta sente por ele e sua culpa pela morte do pai. Ao final da narrativa, no quarto bloco, teremos o aniquilamento final dos personagens: Malvina se suicida e Januário é morto em praça pública.

Além da confluência de obras e relações intertextuais no romance, há a dimensão trágica encenada em Minas. Tragédia no sentido do drama de paixões, e não como sequência de ações. Há, no romance, elementos do gênero trágico, não uma imitação do clássico. Autran Dourado utiliza do pastiche para recriar no romance a dimensão trágica, congregando ambos os gêneros na construção labiríntica, colocando os personagens principais em jogo entre Vida e Morte, refletindo sobre o tempo, o destino. Há, em *Os sinos da agonia*, uma busca



do Eu por meio das paixões e luxúrias intrínsecas ao homem, uma travessia destruidora pelo amor que encontra na morte sua plenitude.

O PASTICHE RECRIA O TRÁGICO

Ao longo de *Os sinos da agonia* percebemos a apropriação de elementos da tragédia, como a condição elevada dos personagens, a linguagem rebuscada e o desfecho triste, com o aniquilamento ou loucura de vários personagens ao tentarem burlar as forças do destino. Autran Dourado constrói seus personagens fazendo uma convergência bastante interessante: a influência do barraco, do mito e da ditadura militar. Com isso, é possível dizer que Dourado revive na obra dimensões históricas e míticas que perduram na literatura brasileira em meados de 1960.

A obra é um permanente movimento de revisitação da tradição literária. Esta feitura de *Os sinos da agonia* também problematiza conceitos dos estudos comparados, como atenta o romancista mineiro. Autran Dourado questiona um dos elementos basilares da tradição literária: o pastiche. Para o autor mineiro, “pastiche não é um termo pejorativo nem imitação servil como dizem os dicionários; é uma imitação criativa e sofisticada: só os que conhecem o modelo imitado são capazes e fruir melhor a imitação” (DOURADO, 1994, p. 121).

O pastiche de Autran não é apenas uma imitação, mas uma maneira de criar sua tessitura literária relendo obras fundamentais da literatura mundial. A releitura do romancista vai além, faz literatura e crítica literária no romance. É um meta-romance. Para alguns autores, o conceito de pastiche diverge, porém, é importante destacar a criação e reconstrução de componentes do texto anterior no novo, não apenas aspectos ou características, mas também elementos textuais. Como destaca Afonso Romano Sant’anna (2003), o pastiche é “um trabalho de juntar pedaços de diferentes partes de obra de um ou de vários artistas” (SANT’ANNA, 2003, p.13). Porém o pastiche autraniano não se configura apenas uma colcha de retalhos de outros textos, como é conceituado o pastiche por Sant’anna. Entretanto, o autor capta a essência trágica e desvela em seu texto. Há um trabalho de criação a partir destes trechos pastichiados, como veremos nos exemplos mais adiante.

O sentido pejorativo do pastiche talvez advenha por conta do seu sentido de imitação. A obra de arte não nasce do vazio, é um permanente vigorar de questões humanas e a desconstrução de paradigmas engessados da crítica literária. Alguns autores destacam este sentido pejorativo do pastiche por seu caráter de degeneração de um modelo, como podemos ler a seguir: “Já o pastiche é pode ser usado no sentido pejorativo de degradação do modelo. No



processo intertextual, o pastiche assume os traços de um estilo com tal ênfase que o sentido se torna deslocado” (CUNHA, 1996, p. 48).

Eneida Cunha (1996) caracteriza o pastiche como um estilo que problematiza um paradigma, um cânone, desconstruindo assim um modelo a ponto de perder o sentido primevo. No romance em estudo, a linguagem rebuscada da obra raciniana é mantida, porém, intercalam com trechos os quais a construção escrita da narrativa se assemelha a oralidade. Não há uma desconstrução do modelo antigo, ele permeia a criação, emergindo uma linguagem na qual convive o erudito e o popular.

O pastiche não pode ser empregado apenas no sentido de imitação ou de desvio de um modelo, mas como um meio de questionar os paradigmas literários, neste caso o romanesco. Como romancista, Autran Dourado capta a essência do termo, utilizando-se da linguagem rebuscada e da eloquência do gênero dramático. A crítica sobre esta relação de *Os sinos da agonia* e *Fedra* (1950) recai apenas na consonância dos personagens e as peripécias do enredo. É importante destacar que o pastiche de Autran Dourado congrega a linguagem raciniana. Graça Paulino (2005) entende o pastiche como uma instância mais próxima do sentido descrito e empregado na obra autraniana: “Esse conceito não tem o impulso satírico como a paródia, mas a ‘seriedade’. Enquanto a paródia é um desvio da norma, ao questioná-la radicalmente, pastiche vai insistir na norma a ponto de esvaziá-la” (PAULINO, 2005, p. 40 e 41).

A insistência no modelo faz com que o formato pensando por Jean Racine quanto à construção da peça fique aquém do modelo do romance almejado por Autran. Em *Os sinos da agonia*, temos uma dimensão psicológica marcante. Além disso, há na construção dos blocos três perspectivas diferentes, não sendo possível o mesmo no formato do teatro raciniano. Sendo assim, o pastiche, em *Os sinos da agonia*, é concebido como instância criadora, a qual vai além do modelo imitado, conceito este que agoniza entre o novo e a tradição.

Autran cria a dimensão do trágico a partir da grande tragédia raciniana. Daí, o trágico não se limita a apenas um modelo. Essa dimensão não é apenas teatral, mas também perdura na poesia e no romance, ultrapassando o domínio de um gênero literário. O trágico está em todas as esferas artísticas, excede gêneros, pois o trágico “apresenta a situação do homem no mundo, a essência da condição humana, a dimensão fundamental da existência” (MACHADO, 2006, p. 64).



A TRAVESSIA DOS PERSONAGENS DE *FEDRA* E *OS SINOS DA AGONIA* PELO TRÁGICO

O pastiche autraniano rompe com o modelo de imitação servil, porém, a relação com a obra *Fedra* (1950), de Jean Racine, é flagrante. Publicada originalmente em 1677, na França, a peça tem como enredo a história do amor pecaminoso de Fedra por seu enteado, o herói clássico Hipólito. Fedra, filha de Minos e Pasífae, congrega em sua essência a treva e a luz. Consumida por esta paixão, Fedra confessa para Enone, sua ama, sobre sua paixão secreta, pois acredita que seu marido, Teseu, está morto. Mesmo sabendo do pecado, conta para Hipólito sobre seu amor e o mesmo a rejeita. Fedra começa a agonizar de um amor não correspondido. Afinal, Teseu é poupado pelos deuses e regressa dos infernos. Fedra, humilhada e sem saída, conta ao marido que Hipólito tentou violar sua soberania. Pensando que foi traído pelo próprio filho, Teseu pede a Netuno a morte do filho. Hipólito foge, e em sua fuga, morre. A culpa de Fedra a faz confessar a Teseu sua mentira, culminando no suicídio da mulher.

A relação de Fedra com Malvina é evidente. Ambas são constituídas por luz. No bloco dedicado à perspectiva da jovem esposa de João Diogo, intitulado *Filha da luz, filha do sol*, a primeira impressão de Malvina é sobre sua descendência nobre, apesar de falida. Porém, ao longo da narrativa, encontramos a sua correspondência com o obscuro: a influência de Donguinho, seu meio-irmão, filho da infidelidade de sua mãe. O rapaz vive aprisionado no quarto por conta dos seus acessos de loucura e pela vergonha do caso extraconjugal. Na tragédia de Racine, Fedra se vê dividida também pelo obscuro. Roland Barthes, em seu estudo sobre a obra raciniana, analisa a origem dupla de Fedra:

Fedra fica dividida: pelo pai Minos, ela participa da ordem do subterrâneo, da caverna profunda; pela mãe, Pasífae, ela é descende do Sol; seu princípio é uma mobilidade inquieta entre esses dois termos; ela sempre está fechando seu segredo, voltando à caverna interior, mas também está sendo impelida por uma força a sair, expor-se, reunir-se ao Sol; e sempre está demonstrando a ambiguidade de sua natureza: teme e pede luz; tem sede de dia e o macula; em resumo, seu princípio é o próprio paradoxo da luz negra, ou seja, de uma contradição de essências (BARTHES, 2008, p. 149 e 150)

Nas obras, as mulheres fazem uma travessia existencial por conta do amor apaixonado que sentem por seus enteados. Tanto Fedra quanto



Malvina revisitam suas origens para compreenderem suas ações. Apesar de não conseguirem realizar a aproximação amorosa com os enteados, a paixão é concretizada na mente. No romance, Malvina começa a cair em espiral em sua fantasia doentia, criando em sua mente um protocolo obsessivo de momentos em que consegue finalmente concretizar este amor. Há neste amor um lugar para a busca de quem Malvina é, agonizando na luz de sua descendência nobre e na figura maldita do irmão. Esse protocolo erótico, como afirma Bataille, problematiza o ser, pois todo "erotismo tem por fim atingir o mais íntimo do ser" (BATAILLE, 1989, p. 16).

Em uma passagem do romance, Malvina se vê transfigurada em Donguinho, correndo com os cabelos soltos no campo, já arrebatada pela paixão por Gaspar. Apesar de tentar esconder a figura do irmão, este aparece de forma latente após ter consciência do amor por Gaspar. Nisso, desvela a sua origem, seu próprio. Fedra também agoniza em suas origens, percebe o pecado e a sua vontade de avassaladora de consumação erótica. Apesar do marido morto, Fedra sente-se culpada por desejar Hipólito; já Malvina encara a morte de João como o começo de sua felicidade, pois, sem o marido, ela poderá viver plena, livre e feliz.

Já o personagem Hipólito reaparece no romance de maneira fragmentada, nas figuras de Januário e Gaspar. Januário cai na trama de Malvina para concretizar seus planos e foge, a mando do pai, de Vila Rica. Seu poder de fala, de ser quem é, é retirado na morte em Efégie. Ele morre metaforicamente. Não é a morte carnal, mas sim da linguagem, sentido de vida. Assim como Hipólito, expulso pela ira do pai. Para Roland Barthes, a morte de Hipólito é apenas uma afirmação de sua morte carnal como pessoa, pois sai de cena, e sair de "cena é morrer" (BARTHES, 2008, p. 7). O destino de Hipólito é decidido pelos deuses.

Podemos perceber que a justiça em Vila Rica seria a representação dos deuses mitológicos. O destino de Januário foi traçado sem o julgamento devido. A justiça cumpre a lei dos deuses, dos mais poderosos. Como mameluco, sua palavra pouco vale perante os mais nobres.

Januário questiona sua origem miscigenada. Filho de um homem abastado com uma índia, percebe seu lugar como homem mameluco. Percebe-se, assim, inferior à Malvina, e em todo o romance há marcas deste sentimento que o consome, junto com o amor pela mulher de João Diogo. Contrasta a cor de sua pele a da amada, e acredita não merecer mulher tão alva, tão rica e de finos tratos, que na cama se mostra uma "gata" (DOURADO, 1975, p. 40), felina indomável. Novamente, o amor é uma travessia para o ser, na concretização trágica do enredo.

Assim como Hipólito, Gaspar rejeita o amor da madrasta, porém, o amor de Malvina, transfigurado em ódio, leva o rapaz às raias da loucura. Começa a se sentir culpado pela morte do pai. Oliveira enxerga a castidade de Gaspar e Hipólito como sinal de manutenção da soberania da figura paterna:



Gaspar, o admirável Édipo freudiano destacado por Dourado, mesmo nutrindo uma paixão avassaladora pela madrasta e sustentando uma inconsciente sensação de ter sido ele o assassino do próprio pai, afasta-se dela para, com isso, preservar a honra do pai e, assim, manter a promessa de castidade que fizera no momento em que soube da morte da mãe. (OLIVEIRA, 2011, p. 122)

A virgindade de Hipólito e Gaspar é notável. Ambos os personagens são apegados à caça e veneram a solidão. Gaspar é a parte nobre de Hipólito. Em Vila Rica, o filho de João Diogo é motivo de comentários maldosos quanto ao seu caráter fechado. O padrão de masculinidade dos dois personagens é bastante próximo. Gaspar recusa os galanteios de Malvina, em oposição à natureza do pai, um homem conquistador. Assim como Hipólito, o pai Teseu representa força e masculinidade. Barthes destaca o caráter de espetáculo pela natureza virginal de um homem, já questionada antes: A restrição oral de Hipólito é abertamente dada como uma restrição sexual: "Hipólito é mudo assim como é estéril: apesar das precauções mundanas de Racine, Hipólito é recusa do sexo, antinatureza; a confidente, voz da normalidade, por sua própria curiosidade, comprava o caráter monstruoso de Hipólito, cuja virgindade é espetáculo" (BARTHES, 2008, p. 145).

Apesar das diferenças, João Diogo e Tomás Matias, pais respectivamente de Gaspar e Januário, constroem o duplo Teseu: João Diogo é carinhoso com o filho; já Tomás Matias é mais severo e pede para o filho fugir, sair do palco de Vila Rica. Teseu, tomado pela fúria, pede para o filho ir embora, assim como Tomás Matias, no romance, porém a fuga pretendida pelo pai de Januário tem o caráter de proteção diante da prisão do filho; não de vingança, como a ordem de Teseu.

Os personagens secundários da peça e do romance são responsáveis pelas ações triviais, como exemplo de Inácia e Isidoro no romance. Estes são encarregados da comunicação entre os amantes Malvina e Januário. Além disso, são os confidentes dos personagens principais. Enone, ama de Fedra, é a primeira a saber sobre o amor da madrasta pelo enteado. Em *Os sinos da agonia*, Inácia é a confidente de Malvina e também ajuda a patroa com os encontros fortuitos com Januário. Teramene é amo de Hipólito, o protege e aconselha, da mesma forma de Isidoro em relação a Januário. Barthes destaca a importância dos criados, no trecho a seguir:

No conclave infinito (e infinitamente estéril) que é toda tragédia, eles são os secretários oficiosos que preservam o herói do contato profano com o real, poupam-no, por assim dizer, da cozinha trivial do fazer e só lhe transmitem o acontecimento



pronto, reduzido ao estado de causa pura. (BARTHES, 2008, p.7)

Inácia e Isidoro são responsáveis pela comunicação entre Malvina e Januário. Não são os agentes da ação, mas cuidam das trivialidades para que os acontecimentos se desencadearem.

A ENCENAÇÃO DA TRAGÉDIA NO ROMANCE

Partiremos, neste momento, da relação entre as passagens que têm ligação com *Fedra* e ecoam em *Os sinos da agonia*, não apenas na relação dos personagens, mas na tessitura literária. No primeiro bloco, Januário pressente o terrível destino que o aguarda, assim como Hipólito, no começo da peça. As duas mortes acontecem nos momentos finais das tramas. Cumprem-se, assim, a vingança feita por Netuno, requerida por Teseu, e as ordens do Capitão-Geral.

Há uma relação direta entre Isidoro e Teramene. Ambos são criados e seguem seus protegidos, apesar dos percalços que fazem parte da tragédia. No começo da narrativa, Tomás Matias usa de seus artifícios e suborna um guarda para facilitar a fuga de Januário. O pai ordena a fuga: "(...) não volte nunca mais, meu filho. Nunca mais vai poder me ver, disse o pai" (DOURADO, 1975, p. 15). O caráter imperativo que aparece em *Os sinos da agonia* é o mesmo empregado na obra de Racine:

Ato IV, Cena II

Teseu:

Foge; e se queres que um castigo pronto

Não te ajunte aos malvados que hei punido;

Aguarda, que jamais o astro brilhante

O temerário pé, veja aqui pôr-te

Foge, foge; não voltes, e depressa (RACINE, 1950, p. 135)

O tom imperativo do romance é semelhante ao enredo trágico. O pai de Hipólito exige sua fuga, assim como Tomás Matias. Hipólito e Januário, ao longo das obras, percebem as farsas arquitetadas por Fedra e Malvina. Teramene e Isidoro sabem do desenrolar das histórias. Em conversa com Teramene, no Ato V, Cena I, Hipólito declara sobre o que há por trás da figura de Fedra, no trecho: "só vós é que sabeis a iníqua trama" (RACINE, 1950, p. 147). Já, em *Os sinos da*



agonia, Januário também só conclui sobre a verdadeira armação de Malvina na passagem: "(...) a traça infernal, de que ele seria incapaz de escapar. (...). Era miúdo demais diante da trama contra ele" (DOURADO, 1975, p. 46). É evidente o pastiche nestes trechos, pelo uso das palavras: "trama"/"traça" e "iníqua"/"infernal". Elas são empregadas no sentido de construção maligna para o aniquilamento de Hipólito e Januário. Autran Dourado não transcreve, recria a partir de Fedra e constrói a dimensão do trágico e da encenação teatral no romance.

Januário percebe sua pequenez perante o seu destino, traçado por Malvina. Percebe, então, que é inevitável o encontro com a morte. Para o mameluco, a sua vida pelos sertões mineiros era apenas uma maneira de retardar o seu aniquilamento. Desta forma, não consegue mais viver na agonia de esperar seu derradeiro momento: "(...) como um destino de que ele não podia se afastar, de uma sina de que ele não podia fugir. Como uma traça que um deus desocupado e terrível lhe tivesse marcado" (DOURADO, 1975, p. 44). Hipólito foge também para sua morte, pois Teseu clama ao deus Netuno um castigo ao filho, suposto traidor:

Ato IV, Cena II

Teseu:

E tu, Neptuno, se este braço outrora

D'assassinos limpou as tuas praias,

Lembre-te que, por preço a meus trabalhos,

Me outorgaste o meu primeiro coto.

Duma cruel prisão entre os horrores,

Teu imortal poder tenha poupado.

Avaro do socorro prometido

Para casos mais extremos te guardava.

Hoje te imploro, vinga um pai aflito:

Em seu sangue sufoca os seus desejos.

Mostra-me-às bondade em teus furores (RACINE, 1950, p. 135)

O romancista mineiro novamente faz uso do pastiche para recriar no trecho supracitado a dimensão do poder que é evidenciada. Esta força do poder em Racine será problematizada por Dourado, no romance, pois o deus mineiro, o qual cumpre as leis e decide o destino dos cidadãos, é representado pelo Capitão-Geral. Esta instância máxima do poder é inatingível; sua soberania é absoluta. Netuno representa a justiça dos deuses pedida por Teseu. A utilização de termos como "deus" ambienta em Vila Rica esta hierarquia, semelhante à da obra



raciniana. Não há uma mera imitação ou construção por meio de fragmentos, mas uma recriação do clássico francês.

No bloco dois, teremos a narrativa focada em Malvina. São desvelados sua origem, o nascimento de sua paixão por Gaspar e a maquinação terrível para a morte do marido. Na tragédia francesa, Fedra, viúva, apaixonou-se por Hipólito. Porém, perto do desfecho da trama, Teseu retorna. O plano de Fedra é colocar a culpa de sua paixão no enteado, eximindo-se de qualquer castigo. Fedra e Malvina fantasiam o enlace com seus enteados. Em *Fedra*, “essas cenas eróticas, de fato, são verdadeiros fantasmas, memorados para alimentar o prazer ou ressentimento, estando submetidas a todo protocolo de repetição” (BARTHES, 2008, p. 25). Para tanto, Fedra começa a notar o filho nas feições do pai: “oh cúm’lo de miséria! / Nas Feições de seu pai via-o sempre” (RACINE, 1950, p. 101).

Malvina tenta apressar os fatos. O único lugar para realização deste amor proibido é na sua mente, no futuro. Não podendo controlar o tempo, ela começa a ver Gaspar em João Diogo: “Não era ainda aquela beleza terrível e angelical do filho; também não era mais aquela feiura que aumentara desde que conheceu Gaspar (...) ela via nos seus olhos os olhos de Gaspar. O mesmo brilho faiscante e violento, os mesmos olhos selvagens...” (DOURADO, 1975, p. 108). O abismo existente entre a realização do desejo e o fato é preenchido pelo tempo presente: imagina-se a concretização imediata do amor por meio do marido. Neste trecho é possível perceber uma alusão, pois os campos lexicais utilizados por Autran descrevem as feições do filho no pai; já em Racine há uma caracterização geral da semelhança.

Não é apenas no primeiro bloco de *Os sinos da agonia* que teremos a presença de entidades mais poderosas. Malvina enxerga no seu amor por Gaspar uma praga, uma maldição: “Ah, os céus se vingaram de mim, dizia ela no seu desespero e angústia, na sua agonia” (DOURADO, 1975, p. 104). Já em Racine, Fedra culpa Vênus pelo arrebatamento amoroso: “Oh cólera fatal! / Ódio de Vênus! / Em que abismos amor lançou Pasifa! / Pois que Vênus o quer, da infausta estirpe / Do amor tenho os furores” (RACINE, 1950, p. 99).

No romance, a dimensão da força dos deuses é preservada. As noções dos céus e de Vênus remetem a uma instância transcendental. O amor pelos enteados não é construído, mas sim uma praga maior, incapaz de reverter à paixão avassaladora das mulheres. Como um destino, há a travessia para o aniquilamento final despertado pelo amor. Novamente, Autran traz a dimensão do interlúdio que habita o trágico: Vida e Morte.

Para quebrar os laços, e poder desfrutar do amor, sem culpa, e do dinheiro do marido, Malvina trama a morte de João Diogo e pensa: morto o marido, acabava-se o parentesco. Não havia mais pecado, pensava. Gaspar não iria recusá-la; aceitaria o seu amor (DOURADO, 1975, p. 119). Fedra sente-se mal por



amar Hipólito. Mas Enone adverte que, morto o pai, o caminho para o coração do filho estava livre de qualquer condenação:

Ato I, Cena V

ENONE:

Vivei; não tendes de que envergonhar-vos:

Já cessa vosso amor de ser estranho.

Expirando Teseu, quebrou os laços,

Que dele todo crime e horror faziam.

Hipólito é para vós menos temível,

Sem serdes criminosa podeis vê-lo.

Talvez da aversão vossa convencido,

Ele vai dar à sedição um chefe. (RACINE, 1950, p. 103)

No terceiro bloco, a narrativa toma a perspectiva de Gaspar. A figura do pai está presente, mesmo depois de morto, assim como em *Fedra*. Porém, já no início da tragédia o pai está morto, mas sua presença permanece. Sobre a figura do pai na obra de Racine, Barthes descreve a irremediável existência do patriarca, um laço que não se perde:

O Pai é o passado. E, como sua definição vem muitíssimo antes de seus atributos (sangue, autoridade, idade, sexo), ele é realmente e sempre um Pai total; para além da natureza, ele é um fato primordial, irreversível. Dizer que o Pai é imortal quer dizer que o Anterior é imóvel: quando o Pai falta (provisoriamente), tudo se desfaz; quando volta, tudo se aliena: a ausência do Pai constitui a desordem; o retorno do Pai institui a culpa. (BARTHES, 2008, p. 49)

O retorno de Teseu acontece na peça, porém, em *Os sinos da agonia*, João Diogo já está morto. Gaspar rememora a presença do pai e agoniza na culpa de sua morte. Como elucida Emile Cardoso Andrade (2006), o retorno do pai acontece por meio da memória, instituindo a culpa. A catarse de Gaspar habita na "agonia entre a felicidade de finalmente possuir Malvina e a dor de perder o pai" (ANDRADE, 2006, p. 57). A madrasta de Gaspar acredita que, com a morte do marido, a consumação amorosa com o enteado não seria mais pecaminosa. Porém, é rejeitada, assim como Fedra, pois também não consegue consumir sua paixão por Hipólito. Fedra vive o tempo presente, o marido está morto, porém, ao longo



da narrativa, Malvina agoniza no presente pensando no futuro: “Malvina quer apressar o tempo, Gaspar quer resgatar o passado” (ANDRADE, 2006, p. 57).

Relacionando o romance *Os sinos da agonia* com a peça *Fedra*, percebe-se uma distância, no que se refere à tragédia, primeiramente em razão dos sentimentos de Gaspar, que é Hipólito, e Malvina, que é Fedra, já que no romance há entre os dois uma paixão. Em seguida, o afastamento se dá porque, nesta última jornada, acontece o desfecho da história. Ambas as narrativas terminam com as mortes de Hipólito e Januário e os suicídios de Malvina e Fedra.

CONCLUSÃO

A linguagem autraniana congrega a tonalidade do trágico, promovendo o desvelamento dos personagens e de seus destinos. Além disso, cabe ao leitor percorrer o labirinto da obra, a qual revela as vicissitudes da dimensão trágica, em relação direta com a obra raciniana. Esta estrutura labiríntica e trágica promove uma travessia incitada pelo amor erótico para a busca do próprio e do destino.

O romance bebe na obra raciniana, mas não como lei, como instância superior. Autran Dourado tem a obra de Jean Racine como um norte. A relação da peça de Racine com *Os sinos da agonia* não é apenas por conta de campos lexicais e personagens semelhantes, mas por plasmar em Minas a dimensão da tragédia. O pastiche não é uma imitação apenas: é o lugar da revisitação da tradição literária e a construção do novo fazer literário, em Autran Dourado.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, E. C. *A representação do trágico na literatura latinoamericana pós-45*. Brasília, 2006. 92 p. Dissertação de mestrado, Universidade de Brasília.

BARTHES, R. *Sobre Racine*. 1. ed. Tradução de Ivone Castilho Beneditti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2008.

BATAILLE, G. *O erotismo*. Tradução de Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: L & PM, 1989.

DOURADO, A. *Os sinos da agonia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1975.



_____. Os sinos da agonia, romance pós-moderno. *Revista USP*, n. 20, São Paulo, 1994, p. 119-124.

MACHADO, R. *O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

OLIVEIRA, M. S. *As influências do trágico nos romances contemporâneos Ópera dos mortos e Os sinos da agonia, de Autran Dourado*. Maringá, 2011. 143p. Dissertação de mestrado, Universidade Estadual de Maringá.

RACINE, J. *Fedra*, v. 28. Tradução de Sebastião Francisco de Mendo Trigoso. Rio de Janeiro: W. M. Jackson Inc., 1950. (Coleção Teatro Francês Clássicos Jackson).

