

REINALDO MARTINIANO MARQUES*

PROCEDIMENTOS NARRATIVOS EM OS SINOS DA AGONIA :
VOZES E MODOS DA ENUNCIÇÃO

RESUMO

O presente trabalho constitui parte de um capítulo da dissertação apresentada para a obtenção do grau de Mestre em Literatura Brasileira na Faculdade de Letras da UFMG, em outubro de 1984, sob o título "Os sinos da agonia: técnica narrativa e consciência trágica na ficção de Autran Dourado". Aqui pretende-se evidenciar alguns procedimentos da técnica narrativa autraniana em Os sinos da agonia, particularmente o tratamento concedido às vozes da narrativa e aos modos do narrar, recorrendo-se a uma analogia esclarecedora com a narrativa cinematográfica.

RÉSUMÉ

Ce travail constitue une partie d'un chapitre de ma dissertation, présentée en vue de ma maîtrise en Littérature Brésilienne, faite à la Faculté des Lettres de l'Université Fédérale de Minas Gerais, em octobre 1984, sous le titre: "Os sinos da agonia: technique narrative et conscience tragique dans l'oeuvre de fiction d'Autran Dourado". Nous avons comme but de mettre en évidence quelques procédés de technique narrative chez Autran Dourado dans Os sinos da agonia, tout particulièrement le traitement donné aux du récit et aux façons de raconter, en nous aidant pour cela d'une analogie très éclairante faite avec le récit cinématographique.

* Professor Assistente de Literatura Brasileira na Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.

O tratamento da narração, do ato narrativo produtor, ou seja: a enunciação, na sua situação real ou fictícia de atualização, constitui-se num elemento determinante na prática narrativa de Auran Dourado. Revela uma preocupação e atenção contínuas e redobradas para com os processos do narrar, sem que o narrado se torne secundário, irrelevante. Até porque o escritor tem consciência de que um romance se faz sobretudo com os substantivos e as coisas designadas por eles.¹ E a preocupação com os processos narrativos já se verifica no primeiro romance do autor, Tempo de amar, atingindo um tratamento mais complexo em Os sinos da agonia, antecedido das experiências vigorosas de A barca dos homens, Ópera dos mortos e O risco do bordado.

O jogo das instâncias narrativas

A presente reflexão sobre a instância produtora do discurso narrativo, também designada por instância de narração,² em Os sinos da agonia, origina-se de interrogações que podem ser formuladas da seguinte maneira: quem relata a ação? quem participa do ato narrativo? em que condições se enuncia a ação? qual é a situação da narrativa? São questões relativas não ao ponto de vista, nem à instância de escrita, a do autor; referem-se antes e fundamentalmente ao narrador. Este é o ser fictício que se responsabiliza pela emissão; é o representante e porta-voz do autor implícito. Por sinal, o autor-implícito não se coloca diretamente como voz da narração, mas é mediatizado pelo narrador, transformado numa de suas máscaras, a mais importante enquanto personagem eleita como narrador.

Quanto ao aspecto estrutural, o romance apresenta uma narrativa construída em blocos,³ constituindo cada bloco uma jornada. Através da articulação dos blocos, que é feita sobretudo

pelo corte de dados, detalhes e núcleos nos três primeiros blocos, para a montagem de um quarto bloco, formando-se grandes e-lipses, o autor alcança a unidade interior da obra. Cada jornada possui títulos que tematizam realidades fundamentais do universo de significados do romance, e estão assim distribuídos:

- 1a. Jornada: A FARSA;
- 2a. Jornada: FILHA DO SOL, DA LUZ;
- 3a. Jornada: O DESTINO DO PASSADO;
- 4a. Jornada: A RODA DO TEMPO.

Um fato por demais significativo consiste em que o narrador não faz de seu discurso a única condição da verdade da narrativa, ao contrário, como detentor da voz narrativa, abdica de seus poderes de onisciência e, em termos de horizonte de conhecimentos, tem o seu privilégio muito limitado pelo que as personagens conhecem de si mesmas, dos outros e dos fatos romanescos. Ele delega grande parte de seu poder às personagens, uma vez que é pela memória delas, voluntária ou involuntária, que a narrativa se constrói. Ou seja, os fatos e as situações narradas são filtrados pela memória das personagens. Atuando de forma preponderante, a memória é que confere tonicidade à narrativa, e acaba por privilegiar o existente concreto do mundo ficcional, que são as personagens e, conseqüentemente, seus discursos, suas falas. Estabelece-se então um campo de tensão entre narrativa e discurso, entre narrador e personagens. Existe até certo ponto uma prevalência do discurso sobre a narrativa, considerados ambos sob o ângulo da impessoalidade ou não, da responsabilidade ou não pe-la emissão.

Sem renunciar a sua palavra, o narrador abre espaço para a palavra do outro. Confere a ela certa autonomia. Valoriza-a, posto que usualmente a está comentando ou mesmo corrigindo. Permite que também a palavra do outro participe do ato produtor da narração, multiplicando-se as instâncias narrativas. Ilustram es

se procedimento duas passagens bem simétricas: uma refere-se ao relato da farsa; a outra, à recomposição de parte da vida pregressa de João Diogo Galvão. Ambas dizem respeito à enunciação, à instância de narração. Vejamos a primeira, com relação ao relato da farsa:

"Isidoro ia falando o que tinha visto. Com a ajuda da imaginação e da memória, Januário tentava recompor toda a cena que o preto, na sua simpleza, mal podia descrever. Recompunha com tudo o que sabia e lhe contaram de sa-crifícios e sortilégios, desde a fala cantada e manhosa de mãe Andresa, dos pretos da senzala do pai, das sabatinas recitadas com o professor-régio, mais tarde no Seminário da Boa Morte, na Vila do Carmo, para onde foi mandado depois." (p. 35)

Ora, percebe-se que o relato é feito em tempos e circunstâncias diversos por diferentes instâncias; ele é repetido. Inicialmente a cena da praça é contada por Isidoro a Januário, num "antes"; no "agora", isto é, no tempo presente da história, o relato de Isidoro é reconstituído pela memória de Januário, com auxílio de sua imaginação e de outras vozes evocadas. Por sua vez, a reconstituição de Januário é registrada pelo discurso do narrador. Desse modo, o discurso do narrador tende a assumir um papel mais passivo em relação aos discursos das personagens. Estas mesmas considerações são pertinentes à segunda passagem, ratificando a simetria entre elas, que é a seguinte:

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

Na realidade, o discurso do narrador engloba e unifica várias narrativas, produtos de outros atos narrativos. E não é

impróprio dizer-se que existem três narrativas, ou versões, de uma mesma história, contada a partir das falas rememorantes de Januário (1a. Jornada), Malvina (2a. Jornada) e Gaspar (3a. Jornada), que resgatam o passado das personagens. Na 4a. Jornada, no entanto, em que se dá conta dos últimos eventos da narrativa e se retoma o tempo presente da história, a narração é feita pelo narrador extradiegético, numa simultaneidade de focalização. E pensando-se nas relações de frequência, de repetição entre narrativa e diegese, aplica-se à narrativa de Os sinos da agonia a fórmula de Genette: contar n vezes aquilo que se passou uma só vez.⁴

O problema das diversas instâncias de narração poderá ser delimitado com maior precisão ainda se considerarmos dois importantes aspectos em estreita relação com ele: o tempo da narração e as diferenças de níveis narrativos.

O tempo da narração

Quanto ao tempo da narração, isto é, à posição temporal da instância de narração em relação à história, encontramos no romance analisado a narração ulterior,⁵ em que a enunciação é posterior àquilo que se conta, à história. Caracteriza-se pelo emprego de um tempo do pretérito, especialmente o imperfeito; é a posição clássica da narrativa no passado. Por outro lado, as narrativas desencadeadas a partir da memória das personagens, reconstituem acontecimentos anteriores ao momento presente, por onde se inicia o discurso do narrador extradiegético, conforme comprova o parágrafo de abertura:

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

Trata-se de noite avançada, com Januário escondido nos arredores de Vila Rica, acompanhado do preto Isidoro, retornando após um ano ou mais do exílio motivado por seu crime, e animando-se a ir ao encontro de Malvina na manhã do dia seguinte.

Os vários níveis narrativos

Já falamos acima de um "narrador extradiegético". Sua configuração remete à questão das diferenças de níveis narrativos e de pessoa que narra. Esta diferença é resultante da distância entre certos episódios com a narrativa primeira. Gérard Genette define a diferença pela proposição de que

"todo acontecimento contado por uma narrativa está num nível diegético imediatamente superior àquele em que se situa o ato narrativo produto dessa narrativa."⁶

Desse modo, temos em Os sinos da agonia um nível extradiegético, de um lado, em que estão situados os acontecimentos narrados pela narrativa primeira e qualificados de diegéticos ou intradiegéticos; de outro lado, há um segundo nível, o metadiegético, contando os fatos enunciados por uma narrativa segunda, feita por uma personagem, por exemplo, e que se encaixa na narrativa primeira. Enquadram-se, portanto, no plano metadiegético as narrativas da farsa, em que Januário é morto em efígie na praça, e do passado de João Diogo. São exemplos de narrativas segundas, produzidas por narradores intradiegéticos, isto é, narradores de segundo grau. Tais narrativas, como vimos, são frutos de lembranças preservadas na memória das personagens. Quanto à narrativa primeira, é desenvolvida pelo narrador extradiegético, cujo discurso enfeixa as narrativas segundas.

É de se notar ainda que Isidoro, ao relatar a farsa, dela está ausente como personagem. Contudo, Malvina, Januário e Gaspar já se encontram presentes como personagens nas situações que a memória deles atualiza. Referente à diferença de níveis por parte da pessoa que narra, o primeiro caracteriza-se como um narrador intradiegético-heterodiegético, ou seja, narrador de segundo grau, ausente da história que conta; já os segundos são narradores intradiegéticos-homodiegéticos, também do segundo grau, mas narrando a sua própria história. De sua parte, o narrador do primeiro nível é do tipo extradiegético-heterodiegético, porquanto se acha ausente da história que narra.⁷

Em síntese, o romance de Autran Dourado comporta uma situação narrativa bem complexa, no sentido de que são várias as instâncias de narração e as relações destas com seus agentes e com as coordenadas espaço-temporais que as circunscrevem são múltiplas. Um, por exemplo, é o tempo/espaço em que ocorre a narrativa da farsa; outro, o da narrativa sobre o passado de João Diogo, que Malvina ouve da mucama Inácia. Se, como ressaltamos, Januário, Gaspar e Malvina são responsáveis pela emissão de narrativas segundas, não obstante são diversas as situações de produção dessas narrativas. A iminência de um desenlace doloroso e aniquilador para uma situação densamente conflitiva, na qual se enveredaram, impulsiona essas personagens a compor cada uma a sua versão dos fatos, refazendo pela memória todo o emaranhado tecido de gestos e atos do passado, que as atirara naquele momento agônico. Januário expõe sua versão entre o sono e a vigília, refugiado no alto da Serra do Ouro Preto; Malvina, enclausurada no sobrado da Rua Direita; e Gaspar, de volta à casa do arraial do Padre Faria, ruminando sua culpa.

Redundância e ambigüidade

Analisando a montagem da narrativa em blocos, com as várias instâncias de narração, verificamos que os diferentes discursos representam um mesmo conjunto de acontecimentos. São discursos redundantes, repetem a mesma mensagem. A redundância, enfocada a partir do papel que lhe confere a teoria da comunicação,⁸ funciona como meio de se compensar a interferência dos ruídos na produção da mensagem, possibilitando que seja reiterada. De fato, o discurso de Januário na 1a. Jornada está como que infiltrado por ruídos, dificultando a decodificação da mensagem. Notam-se vazios, significativas elipses, sobretudo ao final, quando o lado emocional, exacerbado por sua paixão por Malvina, parece afetar fundamente a emissão do discurso. No entanto, as versões dos mesmos acontecimentos oferecidas por Malvina e Gaspar, em discursos que também possuem ruídos, lacunas, preenchem vazios deixados pelo relato de Januário, propiciando uma visão de conjunto da mensagem. Contraditoriamente, porém, elas tornam ambíguos outros pontos da rememoração de Januário, à proporção que evocam intenções outras, novos detalhes. A presença de elipses nos discursos deriva do fato de as diversas narrativas serem reconstituídas pela memória, em que o fluxo do tempo acha-se comprometido em termos de uma nítida distinção entre passado, presente e futuro.

Os discursos redundantes das personagens fazem aflorar uma característica estrutural da narrativa de Os sinos da agonia: a ambigüidade, explicável pela própria organização da cadeia sintagmática. Isto porque os discursos não repetem de forma simétrica a mensagem, nem igual ou proporcionalmente. Há um aumento da carga de informação sobre o mundo ficcional, que o amplia e o torna ambíguo. Ao mesmo tempo, os discursos são proferidos a partir de traços bio-psico-sociais específicos, caracterizadores de

um diversificado universo ideológico. No caso de Januário, a representação que o personagem faz para si dos acontecimentos está impregnada de sua visão de mundo. Numa sociedade rigorosamente estratificada, em que os papéis sociais são muito bem definidos e a mobilidade reduzidíssima, como é o caso da sociedade mineradora e colonial da Vila Rica do século XVIII representada no romance, Januário é extremamente condicionado por sua origem e posição social, especialmente porque, como mestiço, filho bastardo de um senhor branco com uma puri, não possui uma identidade racial bem definida. Ser ambíguo, não é propriamente nem branco nem preto, nem senhor ou escravo. Nesse sentido, é prenhe de significado seu diálogo com o preto Isidoro, em que se mostra disposto a assumir a identidade racial do negro e cuja impossibilidade lhe é apontada de forma irônica pelo escravo. Pertencendo aos estratos sociais mais populares, Januário é influenciado por uma cultura de raízes africanas e indígenas, profundamente marcada pelo ritual, a magia e o fatalismo, como o atesta a sua crença na eficácia do ritual em que é morto em efígie. Sua maneira de ver o mundo e explicá-lo é mais vital, cósmica, típica das raças negra e indígena, presentes na formação étnica e cultural do povo brasileiro. Bem distinto do de Januário é o lugar social a partir do qual falam Gaspar e Malvina. Ela, como filha da nobreza vicentina já decadente, vê a realidade segundo a ótica de uma classe e cultura dominantes; ele, filho do potentado João Diogo Galvão, pertence a um segmento da sociedade em ascensão, o qual, se não possui a nobreza de linhagem, pode comprá-la por deter o poder econômico, através do casamento por exemplo. Além disso, tendo recebido educação nas melhores universidades do reino e frequentado as cortes da Europa, Gaspar é culturalmente filho dos novos tempos, do Iluminismo, da Ilustração, possuindo idéias críticas e contestatórias.

A pluralidade de perspectivas

A perspectiva, como meio de regulação da informação narrativa, concerne ao ponto de vista (de uma ou mais personagens) que orienta a narrativa. Em outras palavras, de acordo com as partes interessadas na história, a narrativa pode empregar o ponto de vista de uma determinada personagem ou grupo de personagens. Trata-se, pois, de um problema concernente ao modo narrativo e não à voz, ou narrador; ou seja, a quem vê e não a quem fala.⁹

Servindo-nos da terminologia proposta por Genette, encontramos em Os sinos da agonia uma narrativa de focalização interna em que, diversamente da narrativa não-focalizada, ou de focalização zero, o narrador adota um ponto de vista.¹⁰ Os três primeiros blocos narrativos possuem pontos de vista distintos. No primeiro, a história é vista da perspectiva de Januário e, às vezes, de Isidoro; no segundo, o ponto de vista já é de Malvina; e no terceiro, de Gaspar. Assim, muitos eventos da narrativa — a exemplo da morte de João Diogo, do encontro de Malvina e Gaspar, quando pela primeira vez se falam, ou do encontro de ambos com Januário, na Vila do Carmo — são focalizados sob vários ângulos. E não só os eventos, mas também pessoas, objetos são apreciados, apreendidos de múltiplas perspectivas. A casa da Rua Direita, por exemplo: dela temos, além da apreciação de Malvina, que a projetou, as de Gaspar e Januário. Vê-se, logo, que os pontos de vista não são fixos, mas variáveis. Há um descentramento do foco narrativo.

Com o descentramento do foco narrativo, o narrador limita-se ao que a personagem sabe e enuncia; não diz mais do que ela, segue-a na sua visão dos acontecimentos. Corresponde esse procedimento à fórmula Narrador = Personagem, proposta por Todorov.¹¹ Ou à "visão com", de Jean Pouillon, que pressupõe o ver

alguém em imagem. Nas palavras de Pouillon, "ver alguém em imagem é ver esse alguém através do sentimento que um outro experimenta por ele, captá-lo como um correlativo desse sentimento, o qual passa a constituir aquilo que vemos diretamente."¹² De fato, quando a perspectiva é de Gaspar, as outras personagens são captadas em consonância com seus sentimentos. Em relação à mucama de Malvina, seu sentimento é de aversão, sua visão de Inácia é negativa. Da mesma forma, tem-se a "visão com" quando a focalização procede de Malvina ou Januário. E sendo vista a ação na perspectiva de uma determinada personagem, a sua visão da ação das outras personagens estará marcada obviamente por lacunas, ausências.

Se relacionamos a pluralidade de perspectivas com o papel preponderante da memória na organização da narrativa e mesmo com as várias instâncias de narração, constatamos que a constituição do universo ficcional de Os sinos da agonia resulta de uma pluralidade de consciências e do intercâmbio entre elas. Opera-se como um fenômeno intersubjetivo. É na interação entre várias consciências, cujos conteúdos perceptivos se fazem representar sobremodo nos discursos de Januário, Malvina e Gaspar, que se há de encontrar o sentido do mundo ficcional criado. O sentido não aparece num dos discursos isoladamente, nem tão pouco é unívoco. Não se dá de uma vez por todas, apenas insiste. E a postura do narrador extradiegético, descentrando-se, procurando não ocupar o lugar da verdade, é essencial nesse fenômeno de construção intersubjetiva.

Vale ressaltar ainda que as formas de percepção dos elementos constitutivos do mundo ficcional, dependentes da estrutura da consciência intencional das personagens, alteram-se. Dois fatores pelo menos determinam essa alteração: a experiência de um eu fragmentado, com suas vozes interiores, e a distância que se interpõe entre o eu e as vivências por ele rememoradas. Ora, recompondo o passado através da memória, em vista da decifração

de um futuro que se prefigura trágico, as personagens percebem de diferentes modos um mesmo acontecimento, dependendo da distância entre o momento de sua ocorrência e o de sua lembrança, ou reconstituição. No caso de Gaspar, só mais tarde, quando já possui os novos dados fornecidos pelas cartas de Malvina, é que apreendera com maior objetividade e clareza o significado do encontro dela com Januário, quando a acompanhou até Vila do Carmo. E enquanto sujeitos do conhecimento, vivenciando situações de conflito, as personagens não se constituem como "eus" monolíticos, bem acabados; pelo contrário, com suas vozes interiores frequentemente emergindo nos seus discursos, com seus estados de duplicidade, são "eus" divididos, percebendo suas vivências passadas e presentes sob vários prismas. Neles, a memória se atualiza como um cruzamento de discursos e falas conflitantes.

Em resumo, cada evento da trama narrativa obtém o seu significado se visto a partir do contexto em que aparece no discurso de cada uma das personagens e da interação entre os vários discursos na moldura narrativa, conforme sua apreensão pelo discurso do narrador extradiegético. Ilustremos a matéria com o encontro na Vila do Carmo, enfocado sob os pontos de vista de Januário, Malvina e Gaspar, e apresentando cada enfoque uma gradação de intenções e emoções, indo da indiferença ao deslumbramento. Para Januário, a aparição de Malvina é deslumbramento; instintivo, ele é tomado, possuído por ela:

"Quando primeiro viu Malvina no seu cavalo, ao lado de Gaspar no seu ruão. Quem era aquela aparição, aquela mulher que ele nunca tinha visto antes, de que nunca tinha ouvido falar? Não, não era dali, não podia ser ninguém dali. Não havia na cidade ninguém feito ela, ninguém que se vestisse assim que nem ela. Os ares fidalgos e atrevidos aquela ousa dia de gestos, a maneira de montar e de olhar. Ele olhou-a, viu-a demoradamente, e os seus olhos não puderam mais se despregar daquela cabeça de fogo, daquele corpo ao embalo da andadura mansa do cavalo." (p. 40)

Já em Malvina, dominadora e "tecedeira", passa-se da pouca importância, do casual, ao total interesse, projetamente arquitetado:

"Foi então que 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 mouro. Não tinha no punho e na rédea a confiança que queria a parentar.

O homem freou bruscamente o seu cavalo, encrou-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 coraçãodo, 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 esculpíram 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." (p. 126)

Gaspar, tentando entender a cadeia dos acontecimentos no fluir renitente do tempo, mostra-se mais um espectador desatento, só mais tarde, depois de tudo acontecido, conseguindo atinar com o significado da cena na Vila do Carmo:

"Depois se encontraram com o mameluco e ela (agora Gaspar via, na hora só reparou o atrevimento de Januário) se deixou admirar demoradamente pelo mestiço. Então ela riu alto, deu um grito, chicoteou o cavalo, saiu num galope desabalado. Aquele mouro não era tão manso e de andadura tão firme como pensou. E la chicoteava e gritava, alguma coisa ia acontecer. Ainda atônito viu ela se distanciar. Chicoteou o ruão, calcou as rosetas nos vazios, procurava alcançá-la. A nuvem de poeira, ela sumiu na curva do caminho. Desacostumada, fustigando daquele jeito o cavalo, podia cair. Não ter mão nas rédeas, o cavalo solto. Temia por ela." (p. 170)

Distâncias e fronteiras

Por sua relação com o problema da perspectiva, visto que é também uma modalidade de regulação da informação narrativa, consideremos ainda que brevemente o problema da distância no romance australiano em questão. A distância pode ser aferida pelos tipos de discursos empregados. A fim de registrar a fala das personagens, o narrador vale-se tanto de discursos narrativizados quanto de discursos relatados.¹³ Quanto aos primeiros, trata-se de um tipo mais distante, redutor, em que a fala das personagens é assumida e contada pelo narrador; este, colocando-se como intermediário, como intérprete da fala das personagens, dela exclui os elementos afetivos. É o caso do discurso indireto. Pelos segundos, o narrador finge ceder totalmente a palavra às personagens, reproduzindo exatamente o que elas dizem, sendo a forma mais mimética. São os discursos diretos, exteriores, que revelam os gestos, as atitudes e os estados interiores das personagens. Por outro lado, também é notório o recurso ao discurso indireto livre, para a fixação do fluxo de consciência das personagens. Não se trata, porém, do monólogo interior, porquanto a personagem fala pela voz do narrador.

Na transcrição dos vários discursos, um procedimento significativo é o do abrandamento das fronteiras entre eles. Com efeito, são limites tênues, imprecisos, em muitos casos, favorecendo a diluição das vozes da narrativa. Certamente que reforça esse procedimento o abandono de certos sinais gráficos de pontuação na transcrição do discurso direto, como o travessão. E às vezes emergem no diálogo até mesmo as vozes interiores das personagens, sem limites claros, compondo uma verdadeira polifonia de vozes. É o que ocorre no discurso de Isidoro, cuja voz interior, demoníaca para ele, instiga-o a matar Januário, seu senhor. Ou, de forma mais evidente ainda, neste diálogo de Gaspar com Ana:

"Mas de repente o silêncio contagiou-a de an

siedade e aflição, ela perguntou se ele achava que o homem estava mesmo nos arredores da cidade. Você acha que ele voltou? disse ela. Eu voltaria, Ana. Eu não fujo mais! Eu aceito a minha morte, a minha culpa, não fujo mais, disse ele patético. Como se ela lhe tivesse feito uma outra pergunta, a pergunta que há muito se fazia no coração. Não entendo do que você está falando. Eu perguntei foi sobre o mameluco, você me fala de outra coisa, disse ela." (p. 203).

Por fim, não deixa de ser também outro meio de aferição da distância a inserção de narrativas segundas nos discursos rememorantes das personagens. Exemplos elucidativos e já comentados são o relato da farsa, feito por Isidoro a Januário, e a recomposição de parte da vida pregressa de João Diogo Galvão, feita pela mucama Inácia a Malvina.

Uma analogia esclarecedora

Com a organização da narrativa em blocos, sendo que são repetidas praticamente as mesmas cenas em cada bloco, segundo pontos de vista de diferentes personagens, sobressaindo-se mais em termos de presença e luz esta ou aquela personagem, tais ou quais objetos, a técnica narrativa autraniana lembra-nos bastante os "blocos dramáticos" da montagem cinematográfica e realça as influências e relações existentes entre a linguagem romanesca e a linguagem cinematográfica. Trata-se de uma aproximação por demais esclarecedora da técnica narrativa usada em Os sinos da agonia, merecendo por conseguinte ser estabelecida de forma mais detalhada.

Num excelente estudo sobre o romance americano,¹⁴ Claude-Edmonde Magny faz uma abordagem comparativa entre o romance e o cinema, e aponta um tríplice parentesco entre eles: psicológico, sociológico e estético. Para a autora, muitas das trans-

formações das técnicas romanescas se devem à imitação, consciente ou não, de procedimentos próprios do filme. E dentre as inovações que o romance tomou ao filme, uma foi a da simultaneidade, como meio de se escapar à linearidade, à pura sucessão. A fim de romper com a linearidade e a irreversibilidade do tempo, o cinema desenvolveu a técnica da decomposição em planos, explorando fragmentos de universos, em que cada objeto é imprescindível e cheio de significado. Elucidam essa técnica os "blocos dramáticos" de Orson Welles, contendo visões sinópticas, percepção simultânea da consciência de diversas personagens, interpenetração de passado e presente. Com isso, o cinema descobriu os poderes da sugestão, os detalhes significativos, e concorreu para a valorização do sentido imagístico e sugestivo das palavras.

No que concerne ao ponto de vista narrativo, pela dé-coupage (a distribuição de uma cena numa série de planos, segundo posições variáveis da câmera), o filme pôde adotar uma linha pluralista, renunciando à figura do narrador onisciente. Com as mudanças do ângulo de tomada de vista, a câmera instala-se em várias consciências, permitindo que a história de uma personagem, por exemplo, seja contada por incidências diferentes. Por sua ligação com a multiplicidade de planos e a simultaneidade, a arte do corte - ou elipse - tornou-se fator essencial na escritura fílmica. Magny salienta que a elipse é "um procedimento retórico adequado ao nada", podendo expressar uma forma de não-ser, de absurdo. Na elipse cristaliza-se o jogo do dito e do não-dito. Através dela o cinema, aperfeiçoando a técnica do corte, desenvolveu o espírito de sacrifício, do qual se aproveitou também o romance, aprendendo a manejar com eficiência o procedimento do corte.

Na narrativa de Os sinos da agonia, a maneira de cenas dramáticas na película, cada jornada, ou bloco, proporciona uma visão sinóptica do conjunto dos eventos, cada qual com seus deta

lhes e objetos significativos, como o cravo que Malvina pediu ao marido para animar festas e saraus, ou o clavinote ao lado da cama do casal. Estes e outros objetos, como mostraremos noutra parte, não são meros elementos de decoração; ao contrário, desempenham papel relevante na formação do universo simbólico da obra. Além do mais, o tratamento do tempo de forma não linear, furtando-se à sucessividade, propicia interpenetrações não só de passado e presente como também de futuro. No caso de Malvina, guiada por sua "memória do futuro", há projeções densas, antecipações, sobretudo por meio do discurso onírico. E, como uma câmera instalada em várias consciências, em virtude da pluralidade de atos narrativos, de perspectivas, da distribuição em planos, resulta uma visão pluralista do universo romanesco, num mundo de simultaneidades. Apesar de dificultar a continuidade narrativa, a simultaneidade favorece a captação de um rico filão de elementos e materiais.

Por sua vez, a arte do corte é executada a fim de se alcançar a feição arquitetônica final do romance. O corte é responsável em grande parte pela captura do interesse do leitor até a última página. Nos três primeiros blocos o autor corta determinadas cenas, omite certas informações, com duplo objetivo: em primeiro lugar, para com elas construir um quarto e conclusivo bloco; em segundo, para instaurar nas três primeiras jornadas ambigüidades e contradições produtivas e enriquecedoras.

Exemplificando como a técnica da distribuição em planos, com os movimentos de aproximação e distanciamento da câmera, funciona dentro do romance, é interessante observar que, quando a versão é feita do ponto de vista de Januário, algumas personagens (ele próprio, Isidoro, Tomás Matias Cardoso, Malvina), certos espaços e mesmo todo um contexto de cultura e experiências que informa e conforma a personagem, permanecem num primeiro plano, cheios de luz; ao passo que outras personagens (Gaspar, João

Diogo, Capitão-General) e seus contextos ficam num plano afastado, mergulhados na penumbra. Quando o enfoque é de Gaspar, como no terceiro bloco, essa situação se inverte.

Tanto no romance que analisamos quanto na técnica cinematográfica lembrada há pouco, cria-se uma estratégia com o intuito de diluir o papel da função narrativa, privilegiando-se as personagens com suas falas, para que, por meio da palavra, elas se configurem. Por isso ambos mantêm estreitos vínculos com a ficção dramática, sobretudo o cinema que, como o drama, passa também para o modo da percepção, é encenação. Na realidade, concretiza-se pela transposição de um texto, originalmente montado por meio de signos verbais, para um outro sistema de signos, o da linguagem cinematográfica, já do domínio das artes plásticas. Neste outro texto, no entanto, o elemento verbal continua presente, principalmente pelo diálogo, o que explica a presença do cinema antes ao domínio do literário que ao das artes plásticas. O cinema joga também com a realidade física do palco, que, como espaço teatral, é tão fictício e imaginário quanto um cenário armado.

A analogia ora explicitada vem, ao final, confirmar mais ainda a existência de uma tensão entre o ficcional dramático e o ficcional narrativo em Os sinos da agonia e ajuda a explicar o desenvolvimento por parte de personagens como Malvina e Gaspar de uma clara consciência de estarem representando, encenando; colocam-se frequentemente como o ator no teatro, vivendo um ou mais papéis. Trata-se de uma tensão que, por estar mesmo na raiz da elaboração formal da obra, desdobra-se em outros campos de tensão, apreensíveis quer no tratamento da emissão narrativa, quer no do espaço. Assim, o mundo de tensões e opostos retratado no romance - opostos que se excluem e, paradoxalmente, se interconectam - torna-se explícito também pela ambivalência da forma, pelo traçado rebuscado do labirinto.

- 1 Cf. DOURADO, Autran. Uma poética de romance: matéria de carpintarie. São Paulo, Difel, 1976. p. 22-3.
- 2 O conceito de instância de narração, de que nos apropriamos para o estudo da instância produtora do discurso narrativo de Os sinos da egonia, encontra-se formulado por Gérard Genette. Cf. GENETTE, Gérard. Discurso da narrativa- ensaio de método. 1.ed. em português. Tradução do Frances de Fernando Cabral Martins. Lisboa, Arcádia, 1979. cap. 5.
- 3 Em Uma poética de romance: matéria de carpintaria, o próprio autor apresenta o esboço de seu romance, comenta sua elaboração, oferecendo alguns elementos que ajudam a elucidar a montagem da narrativa, e dos quais nos valemos aqui.
- 4 Cf. GENETTE, Gérard. Op. cit., p. 114-7.
- 5 Trata-se de um dos quatro tipos de narração discriminados por Genette, em relação à posição temporal. Os outros três são: narração anterior, própria da narrativa predicativa, no futuro; narração simultânea, a da narrativa no presente, contemporânea da ação; e narração intercalada, tipo mais complexo, possuindo várias instâncias, como no romance epistolar de diversos correspondentes. Cf. GENETTE, Gérard. Op. cit., p. 216.
- 6 Idem, p. 227.
- 7 Estamos utilizando aqui a classificação de Genette, ao propor quatro tipos básicos de estatuto do narrador, tendo em vista ao mesmo tempo seu nível narrativo e sua relação à história. Idem, *ibidem*, p. 247.
- 8 Cf. ECO, Humberto. A estrutura ausente. 3.ed. São Paulo, Perspectiva, 1976. p. 7-9.
- 9 Cf. GENETTE, Gérard. Op. cit., p. 183-4.
- 10 Idem, p. 187-8.
- 11 TODOROV, Tzvetan. As categorias narrativas. In: —. et alii. Análise estrutural da narrativa. 4.ed. Petrópolis, Vozes, 1971. p. 209-54. (Novas Perspectivas de Comunicação, 1).
- 12 POUILLON, Jean. O tempo no romance. São Paulo, Cultrix e Editora da USP, 1974. p. 58.
- 13 Cf. GENETTE, Gérard. Op. cit. p. 168-70.
- 14 MAGNY, Claude-Edmond. L'age du roman américein. Paris, Seuil, 1948.