

Um estudo sobre aspectos musicais e a paisagem sonora de os *Sinos da Agonia*, de Autran Dourado

A study on musical aspects and the soundscape of os Sinos da Agonia, by Autran Dourado

Alcides Campos Gonçalves 

Gérson Luís Werlang 

Universidade Federal de Santa Maria – UFSM – Rio Grande do Sul – Brasil

Resumo: Este trabalho trata das correspondências que elementos musicais podem manter com a prosa literária. Analisamos o romance *Os sinos da Agonia* (1974), do escritor mineiro Autran Dourado, e buscamos demonstrar como o recurso a referências musicais e sonoras desempenha um papel importante na estruturação da narrativa, participando da ambientação e da caracterização de personagens. Para tanto, fundamentamo-nos na obra de Solange Ribeiro de Oliveira (2002), pesquisadora que se dedica ao estudo das relações entre música e literatura e apresenta o conceito de metáfora musical, caro à realização deste trabalho. Além disso, empregamos o conceito de paisagem sonora, cunhado por Raymond Murray Schafer (2011) e introduzido por Gérson Werlang (2011) no âmbito da teoria literária. Ao se referir ao nosso ambiente acústico, isto é, o conjunto de sons que integram o nosso cotidiano, Schafer (2011) afirma que um evento sonoro pode carregar uma simbologia e atuar de modo específico sobre o inconsciente humano. Assim, cremos que, no referido romance, os sons e a música estabelecem uma relação significativa com as personagens e com o ambiente que as cerca, operando como um leitmotiv no desenvolvimento da narrativa.

Palavras-chave: Paisagem sonora. Música. Literatura. Autran Dourado.

Abstract: This paper deals with the correspondences that musical elements can maintain with literary prose. We analyze the novel *Os sinos da agonia* (1974), by Autran Dourado, and seek to demonstrate how the use of musical and sound references plays an important role in structuring the narrative, participating in the setting and characterization of characters. To do so, this paper is based on the works of Solange Ribeiro de Oliveira (2002), a researcher who is dedicated to the study of the relationship between music and literature and presents the concept of musical metaphor, dear to the realization of this work. Furthermore, we employ the concept of soundscape, coined by Raymond Murray Schafer (2011) and introduced by Gérson Werlang (2011) in the scope of literary theory. When referring to our acoustic environment, that is, the set of sounds that make up our daily life, Schafer (2011) states that a sound event can carry a symbology and act in a specific way on the human unconscious. Thus, we believe that, in the aforementioned novel, sound and music establish a significant relationship with the characters and the environment that surrounds them, operating as a leitmotiv in the development of the narrative.

Keywords: Soundscape. Music. Literature. Autran Dourado.

Introdução

Ao propormos uma investigação cuja orientação pertence ao domínio da literatura comparada, precisamos estar atentos à diversidade teórica e metodológica que a caracteriza, sobretudo após a segunda metade do século XX. Nesse período, segundo Tania Carvalhal (2003), as diferentes disciplinas que se ocupam do objeto literário passaram por uma reformulação epistemológica, determinada pela necessidade de se estabelecer uma fundamentação teórica que lhes conferisse maior objetividade e rigor científico. O comparatismo, a crítica e a historiografia literária obrigaram-se “não só à revisão de conceitos considerados definidos, mas também a atuações marcadamente interdisciplinares” (CARVALHAL, 2003, p. 15). Em outras palavras, essas disciplinas assumiram certa independência conceitual, detendo formas particulares de abordar o literário, mas intensificaram a sua atuação em conjunto, com a troca “entre si de conceitos operacionais, metodologias ou recursos de investigação” (CARVALHAL, 2003, p. 14).

No decurso dessas mudanças, foi decisiva a revisão da noção de intertextualidade, que se tornou uma ferramenta indispensável à leitura do texto literário e à reflexão acerca das relações entre textos diversos e entre sistemas literários alheios. A literatura comparada, cujo procedimento crítico a posiciona entre dois ou mais elementos, realçou a sua natureza mediadora, em princípio aproximando obras e autores de diferentes literaturas, mas alargando com o tempo os seus campos e modos de atuação. O primeiro passo nessa ampliação foi o

das relações interartísticas, isto é, das relações múltiplas que podem existir entre a obra literária e outros meios de expressão artística. [...] Já não é mais a diversidade linguística que serve de base à comparação, mas a diversidade de “linguagens” ou de “formas de expressão”, próprias e divergentes (CARVALHAL, 2003, p. 37, aspas da autora).

Desse modo, conforme Eduardo Coutinho (2006), passou a mover os estudos comparatistas, nomeadamente os norte-americanos, a preocupação com a interdisciplinaridade, o que influenciou inclusive as tentativas de definição da disciplina. Devido à

possibilidade de transitar entre outros meios de expressão ou áreas do saber, a literatura comparada adquiriu variados métodos investigativos, relacionados ao objeto sobre o qual se debruça.

No que se refere às correspondências entre literatura e música, tem-se consolidado um espaço de debate que cresce na medida em que se multiplicam as possibilidades de abordagem dos elementos verbal e musical. No Brasil, especificamente, são alguns casos o estudo poético de gêneros como o samba-enredo e a Bossa Nova, a análise de letras do nosso Cancioneiro e o cotejo entre a moderna poesia brasileira e a música popular. Do mesmo modo, a confluência das linguagens literária e musical na composição de textos narrativos ou de peças musicais é tema de recentes trabalhos comparatistas. Nesse campo de investigação, todavia, é preciso evitar aproximações episódicas ou intuitivas e abordar o objeto de forma sistemática, conforme adverte Carvalhal (1991).

Em seu *Música e literatura*, uma das principais contribuições em vernáculo acerca das inter-relações entre essas duas artes, Solange Ribeiro de Oliveira (2002) apresenta-nos a tipologia proposta pelo crítico norte-americano Steven Paul Scher, que denomina de *melopoética* a interface entre os estudos musicais e literários. A partir dessa tipologia, Oliveira (2002) sugere algumas direções pelas quais podemos seguir quando nos aprofundamos nesse fenômeno interartístico, dentre as quais nos interessa o âmbito da *música na literatura*. Assim, consoante a tese de Oliveira (2002), examinamos neste trabalho o romance *Os sinos da agonia*, do escritor mineiro Autran Dourado, com enfoque nos aspectos musicais e sonoros que integram a narrativa, bem como na sua colaboração para a análise literária.

A seguir, apresentaremos algumas considerações teóricas sobre as relações entre música e literatura, com base em Oliveira (2002), que introduz a noção de *metáfora musical*, em Raymond Murray Schafer (2011) e em Gérson Werlang (2011), dos quais adotaremos o conceito de *paisagem sonora*. Posteriormente, na seção de número três, realizaremos o estudo do romance, respeitando as limitações que se nos impõem o gênero deste trabalho. Amparados nos

referidos conceitos, buscaremos demonstrar os efeitos que a música e aspectos sonoros produzem ao participar da caracterização de personagens, da ambientação da narrativa e do desenvolvimento da ação diegética. Por fim, na seção de número quatro, expressamos as nossas considerações finais.

A música na literatura

Com vistas a melhor definir a melopoética de Scher e suas linhas de pesquisa, Oliveira (2002) complementa-a com contribuições de outros teóricos, estabelecendo três direções básicas de investigação: a primeira concentra-se em criações mistas, que incluem tanto o elemento verbal quanto o musical. São exemplos dessas criações a canção popular, a ópera e o *lied* (tipo de peça cantada de origem alemã). Já a segunda ocupa-se de peças musicais em que vislumbrem dados literários, como a música de câmara, cujo arranjo pode incorporar diálogos e citações, e a música programática, que busca reproduzir um efeito narrativo. Oliveira (2002) denomina esses estudos de literário-musicais, uma vez que recorrem a conceitos ou procedimentos da crítica literária na instrumentalização da análise musical. Por fim, a terceira linha investigativa pertence aos estudos músico-literários, em cuja seara encontram-se textos literários que sugerem técnicas de composição musical, como contraponto, tema e variação, etc. A abordagem da “música na literatura”, conforme Oliveira (2002, p. 13), examina ainda o papel de “alusões e metáforas musicais na obra literária, aí incluída a figura do músico” como personagem do enredo.

O presente trabalho pode ser delimitado na terceira vertente indicada pela autora, isto é, nos estudos músico-literários, pois buscaremos evidenciar que, em *Os sinos da agonia*, o valor das referências musicais não se restringe às suas implicações históricas, culturais e políticas, que só por si constituem relevante matéria de avaliação crítica. Mais do que isso, no entanto, tais referências participam de processos fundamentais para a construção da narrativa literária, quais sejam: a caracterização de personagens, cujos traços afetivos e psicológicos transparecem figurativamente através de sua relação com a música,

conforme demonstraremos adiante; e a ambientação, que, sujeita à percepção e à ação dessas mesmas personagens, engendra uma atmosfera profundamente melódica, cujos sons estão impregnados de significação simbólica, denotando intenções, juízos, aspectos morais. Tais artificios empregados pelo ficcionista cremos estarem relacionados àquilo que Oliveira (2002) classifica como alusões e metáforas musicais, que em síntese influem no desenvolvimento da ação diegética.

Ainda com relação à proeminência do elemento musical na ambientação narrativa, temos de destacar o conceito de *paisagem sonora*, cunhado pelo compositor canadense Schafer (2011) para definir o nosso ambiente acústico, ou seja, o conjunto de sons que integram o nosso cotidiano: os ruídos da natureza e dos animais, os sons produzidos pelo homem ou difundido pelas suas ferramentas e máquinas e, por fim, a música e toda a sua diversidade instrumental. De acordo com Schafer (2011, p. 239),

os sons do ambiente têm significados referenciais. Para o pesquisador da paisagem sonora, eles não são meramente eventos acústicos abstratos, mas precisam ser investigados como signos, sinais e símbolos acústicos. Um signo é qualquer representação de uma realidade física (a nota dó em uma partitura musical, o botão de ligar e desligar do rádio etc.). Um signo não soa, apenas indica. Um sinal é um som que tem um significado específico, e, frequentemente, estimula uma resposta direta (a campainha do telefone, uma sirene etc.). Um símbolo, todavia, tem conotações mais ricas.

Tal conceito foi introduzido por Werlang (2011) no âmbito da teoria literária, ao analisar a paisagem sonora e musical da obra de Erico Veríssimo. O professor da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), que atua em departamentos de Música e de Letras, afirma que quando sobressaem, no texto literário, referências musicais e sonoras, esse aparato crítico concebido no campo da acústica pode operar como uma significativa ferramenta analítica. Quando lembramos, por exemplo, que há aproximadamente cento e cinquenta anos atrás não haviam aparelhos capazes de captar emissões acústicas, fica clara a importância dos registros textuais sobre a paisagem

sonora de um determinado grupo social, em cuja música e em cujas marcas sonoras o pesquisador pode reconhecer valores, costumes e aspectos culturais. E a assertiva é válida tanto para documentos históricos quanto para obras literárias, conforme argumenta Schafer (2011), ao reconhecer o mérito de romancistas como Tolstói, Thomas Hardy e Thomas Mann, que capturaram com maestria a paisagem sonora de seus lugares e épocas.

A isso acrescenta-se a possibilidade de observarmos, sob a perspectiva da paisagem sonora e de suas transformações, o desenvolvimento de uma sociedade, um povo ou uma região ao longo da história. Nos últimos séculos, principalmente, alguns acontecimentos de proporção global modificaram sintomaticamente a paisagem sonora de diferentes localidades: a revolução industrial, a invenção do trem a vapor e a difusão radiofônica são alguns exemplos. Ao abrirmos *O Vermelho e o negro* (1830), de Stendhal, logo nos primeiros parágrafos descobrimos o impacto que uma ruidosa fábrica de pregos exerce em um pequeno vilarejo da França do século XIX:

Mal entramos na cidade e nos sentimos atordoados pelo estardalhaço de uma máquina barulhenta e de aparência tenebrosa. Vinte pesados martelos, erguidos por uma roda que a água da torrente movimenta, batem com um estrondo que estremece o solo. Cada um deles fabrica, a cada dia, não sei quantos milhares de pregos. Jovens viçosas e bonitas oferecem aos golpes desses enormes martelos os pedacinhos de ferro rapidamente transformados em pregos. Esse trabalho, aparentemente tão tosco, é dos que mais espantam o viajante que penetra pela primeira vez as montanhas que separam a França da Helvécia. Se, ao chegar a Verrières, o viajante pergunta de quem é essa imponente fábrica de pregos que ensurdece quem sobe a rua principal, respondem-lhe com um sotaque arrastado: Ah, ela é do senhor prefeito! (STENDHAL, 2018, p. 9-10).

Ao mesmo tempo que o progresso tecnológico introduziu uma gama de ruídos nunca ouvidos, há os sons milenares que sempre integraram as paisagens sonoras, como o do mar, do vento e dos animais. Dentre todas essas possibilidades sonoras, Schafer (2011) distingue alguns símbolos acústicos que, devido a seu conteúdo semântico, podem sugerir emoções,

comportamentos e sensações. Na literatura, como já mencionamos, esse potencial sonoro pode ajudar a criar uma atmosfera, a sustentar a construção das personagens e a justificar as suas ações. A seguir, buscaremos ilustrar como esses movimentos decorrem em *Os sinos da agonia*, a partir de sua paisagem sonora.

Aspectos musicais e sonoros de *Os Sinos da Agonia*

Os sinos da agonia é o sexto romance de Autran Dourado, publicado em 1974. O livro, premiado e traduzido em línguas como o inglês e o francês, é comumente lembrado pelo intertexto que mantém com o mito de Hipólito e Fedra, mais precisamente com as releituras trágicas do mito compostas por Eurípedes, Sêneca e, posteriormente, Racine. O romance, junto a boa parte da obra de Autran Dourado, destaca-se, ainda, pela reconstrução da história de Minas Gerais, que geralmente aparece como pano de fundo de seus enredos. De acordo com Eneida Maria de Souza (1996, p. 14), o escritor revela-se

profundo conhecedor dos anais da história mineira, dos mitos, tragédias e lendas da cultura ocidental, que, matreiramente, aproveita na confecção de seus livros. O traço de oralidade de sua escrita deve-se à apropriação dos mitos arcaicos e da tradição das lendas passadas de boca em boca. Ditados populares, romances de folhetim, o latim arrevesado e versos repetidos de cor contribuem para a configuração da imagem linguística e literária de Minas Gerais.

Em *Os sinos da agonia*, a narrativa é ambientada em Vila Rica (atual cidade de Ouro Preto), em meados do século XVIII. Lá vive João Diogo Galvão, um velho proprietário rural que, à maneira dos bandeirantes, fez a sua fortuna durante a chamada corrida do ouro. Viúvo, tem como único herdeiro Gaspar, cuja inaptidão para desempenhar o papel de filho varão lhe causa grande aborrecimento. João Diogo, por sua vez, “ainda era dado a mulheres e se vangloriava de suas aventuras” (DOURADO, 1999, p. 94), e, desejando agregar sangue nobre à sua família, embora não lhe faltasse ouro e propriedades, casa-se com Malvina Dias Bueno, “uma moça muito boa de São Paulo, da nobreza vicentina” (DOURADO, 1999, p. 91),

mas cuja família se encontrava à beira da ruína. Desse modo, o casamento representava um bom negócio tanto para João Diogo como para Malvina, que estava cansada da pobreza e da casa sem comodidades, assim como saudosa “dos tempos de largueza e ganância do pai, quando chegou mesmo a dedilhar um cravo que ele mandou vir do reino” (DOURADO, 1999, p. 117).

Mas, tal como no mito de Fedra e Hipólito, Malvina apaixonou-se por seu enteado, o qual, conservando uma espécie de voto de castidade, rejeita o sentimento da madrasta. Nesse ínterim, Malvina envolve-se com Januário, filho bastardo do coronel Tomás Matias Cardoso com a mameluca Andresa. Enfeitiçado pela beleza de Malvina, cuja paixão por Gaspar só crescia, Januário acaba sendo enredado nas artimanhas da amante. Afinal, a narrativa toma, também, um rumo trágico.

Como explica o próprio Autran Dourado (2000), o romance pode ser dividido em três grandes blocos: três narrações da mesma história, segundo os pontos de vista de Januário, Gaspar e Malvina. Esses três personagens, principalmente, e outros em menor grau, operam como focalizadores, isto é, “o ponto a partir do qual os elementos são vistos” (BAL, 2021, p. 208). O agente narrativo, entretanto, não é identificado com nenhum personagem, podendo ser classificado como um narrador externo, segundo Mieke Bal (2021), ou, na terminologia de Gérard Genette (2017), como um narrador heterodiegético. Desse modo,

somos apresentados aos diferentes olhares que diversos personagens têm sobre os mesmos fatos. Essa técnica pode resultar em neutralidade em relação a todos os personagens. Todavia, em geral não temos dúvidas quanto a qual personagem deve merecer mais atenção e simpatia (BAL, 2021, p. 209).

Além do mais, esse procedimento, recorrente na prosa autraniana, sujeita não apenas a descrição espacial ao discurso dessas personagens, mas também a ambientação narrativa. Osman Lins (1976) explica, sobre esses dois componentes, que, enquanto o espaço é um elemento objetivo, situado no plano da diegese, a ambientação consiste no “conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a

provocar, na narrativa, a noção de um determinado ambiente” (LINS, 1976, p. 77, grifo do autor). Ainda segundo o autor, quando a ambientação não é introduzida pelo narrador, ela pode decorrer da observação da personagem ou, ainda, de seus próprios atos, produzindo “um enlace entre espaço e ação” (LINS, 1976, p. 83). Em *Os sinos da agonia*, encontramos amiúde este último tipo de ambientação, a exemplo do seguinte trecho:

[Januário] começou a ouvir brocotós apressados de cascos vindos da noite. No silêncio noturno, apenas ponteados pelo brilho dos grilos no seu canto monótono e infundável, pelo coaxar tamborilado dos sapos, os cavalos davam a impressão de muito perto, mas ele sabia que estavam bem longe, já indo em direção à praça. Mesmo assim instintivamente se encolheu na sombra mais densa da gameleira que um vento manso e frio começava a farfalhar. O farfalhar seco e gastoso das sedas e tafetás, quando ela se despia, de dentro deles saltava, que mesmo de longe, afogado no tempo, ele podia ainda sentir nas narinas, nas pontas dos dedos... (DOURADO, 1999, p. 56-57).

Podemos perceber que, a partir dos gestos de Januário, vai se descobrindo o ambiente que o cerca e se mesclando espaço e ação, como referido por Lins (1976). Nesse sentido, a dimensão espacial está intimamente ligada à progressão narrativa, além de participar da caracterização das personagens, sugerindo seus sentimentos e emoções. No processo de ambientação acima, percebemos também a relevância dos aspectos sonoros do espaço, que chegam a evocar em Januário a lembrança de Malvina e a estimular outros sentidos seus além da audição. Desse relevo origina-se a paisagem sonora do romance, em meio a qual alguns sons se destacam e operam como verdadeiros símbolos acústicos. O principal entre eles, como sugere o título da obra, é o som do sino.

De acordo com Schafer (2011), no Ocidente os sinos são frequentemente relacionados à cristandade, em virtude da proliferação das igrejas e seus campanários, que buscavam “afastar os maus espíritos e atrair os ouvidos de Deus e a atenção dos fiéis” (SCHAFER, 2011, p. 246). Apesar dessa função ter se extinguido quase que completamente, o badalar dos

sinos tornou-se uma marca sonora das sociedades cristãs, e ainda hoje evoca em nosso inconsciente alguma resposta mística. No romance de Autran Dourado, esse som se repetirá constantemente, fazendo às vezes de um coro trágico:

Os sinos-mestres dobrando soturnos, secundados pelos meões retomando a onda sonora no meio do caminho, os sinos pequenos repenicando alegres, castrados, femininos, nas manhãs ensolaradas, diáfanas, estridentes. Não agora de noite, antes: nos dias claros que a memória guardava. Não agora que as batidas ritmadas, o tambor dos sapos e o retinir dos grilos enchiam os seus ouvidos. Muito antes, quando esticava os ouvidos, alargava-os, buscando adivinhar, reconhecer, ouvir o que aqueles sinos diziam. Se morte ou saimento, e pelo número das batidas e dobres, que ele ia contando, podia saber se era irmão potentado ou pingante, homem, mulher ou menino; se missa de vigário ou bispo; se a agonia de alguém carecendo de reza e perdão para encontrar a morte final. A gente deve de rezar, meu filho, dizia mãe Andresa. Foi o que me ensinaram. Porque pode e deve de chegar a nossa vez (DOURADO, 1999, p. 15-16).

Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2020, p. 915) lembram que, para além de seu simbolismo cristão, “o ruído dos sinos tem, universalmente, um poder de exorcismo e purificação. Ele afasta as influências malignas ou, pelo menos, adverte de sua aproximação”. Na narrativa autraniana, podemos afirmar que o ressoar dos sinos é portador de mau agouro, anunciando não apenas a morte, com o toque de agonia, mas também possíveis traições e armadilhas. Não por acaso as batidas das campanas da igreja por vezes se confundem, na mente de Januário, com as pancadas da garrida da cadeia. Além disso, Chevalier e Gheerbrant (2020) afirmam que o ruído do sino, enquanto repercussão do poder divino, ao ser percebido “dissolve as limitações da condição temporal” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 915). O reboar dos sinos produz também a suspensão do tempo na diegese, sobretudo quando aliado a alguns recursos caros a Autran Dourado, como o discurso indireto livre, a narrativa fragmentada e o monólogo interior:

Não volte nunca mais, meu filho. Nunca mais vai poder me ver, disse o pai, e naqueles olhos duros e obstinados na teimosia ou na aceitação da sina, na cara

crestada pelo sol das lavras, nos ribeiros e faisqueiras, Januário acreditou ver (quis, forcejava mesmo o coração) muito longe um brilho de lágrima, uma marca de dor. A voz pesada e grossa do pai, cavernosa, arrancada das entranhas. Aquilo que ele disse sem nenhuma reserva, pudor ou vergonha, chamando-o de meu filho, ainda doía bulindo dentro dele, como ondas, ecos redondos de volta das serras e quebradas, redobrando, de um sino-mestre tocado a uma distância infinita. Dentro dele na memória, agora ainda, sempre (DOURADO, 1999, p. 15).

Diferentemente de Januário, Gaspar e Malvina têm contato com a música. Gaspar cedo é mandado ao “Colégio dos Jesuítas e Cânones em Coimbra”, onde estuda “música com os melhores mestres no reino” (DOURADO, 1999, p. 96). Com a morte da mãe, entretanto, retorna às Minas Gerais e se entrega a uma vida rude e solitária, até a chegada de Malvina. Esta, quando passa a viver com João Diogo, no sobrado comprado após o casamento, esbanja na decoração da casa, com mobílias luxuosas e adornos requintados. Até que resolve pedir ao marido um cravo, instrumento, segundo Vidal Galter (2013), da família da espineta e do piano:

Não só para dar maior luzimento e animar as festas e saraus que daria, mas para ela se aperfeiçoar. Quando menina, nos tempos da abastança, tinha tido aquele principinho de iniciação musical, depois tudo foi por água abaixo. Como pediu e lhe foi dado mestre de música, um mulato forro que sabia das pautas e das gavinhas. Não só sabia cravo, também tocava flauta muito bem. Quando Malvina, de muito ouvido e aplicada, já adiantada nas lições, tocava umas gavotas e sarabandas e mesmo pequenas peças de uma sonata boa para principiantes, mestre Estevão na flauta, enchendo a casa de sons e alegria, João Diogo Galvão, recostado na sua cadeira de estado, ouvia embevecido (DOURADO, 1999, p. 127).

A música, portanto, fazia parte da vida no sobrado, refletindo a atividade musical nas Minas Gerais daquele período. A esse respeito, Bruno Kiefer (1976) explica que, com o Ciclo do Ouro, originou-se uma classe média dominante na formação cultural e política da província mineira, a qual se tornaria um importante centro de cultura musical. O autor adverte, entretanto, que

Não seria possível admitir que, em pleno sertão, surgisse, por geração espontânea, uma vasta escola de músicos de elevada eficiência profissional e, muito menos, uma atividade criadora que parte das tendências estilísticas contemporâneas da Europa. [...] Devemos rejeitar a hipótese da procedência dos músicos de São Paulo ou Rio de Janeiro, dado o escasso desenvolvimento cultural desses centros na época. Restam duas hipóteses: a vinda de Portugal e a vinda de centros culturais brasileiros mais adiantados.

A pesquisa, no entanto, deverá ser orientada ainda por um outro aspecto: a presença, em larga escala, do mulato como músico profissional livre. De fato, são tão numerosos os mulatos músicos que a hipótese Portugal fica desde logo excluída. Restam, assim, os centros brasileiros mais avançados na época: Bahia e Pernambuco (KIEFER, 1976, p. 32-33).

Isso posto, podemos constatar que a paisagem sonora de *Os sinos da agonia* contém implicações históricas e culturais, como a representação das práticas musicais na alta sociedade da época. Apesar da predominância de professores de música negros ou mulatos, como o personagem Estevão, os ritmos de matriz africana não chegavam às casas de seus abastados alunos. Em vez disso, as peças executadas possuíam um estilo essencialmente europeu, a exemplo daquelas tocadas por Malvina: a gavota, de acordo com o *Dicionário Grove de música* (1994), era uma dança folclórica francesa, muito popular do século XVI até o final do XVII. Posteriormente,

a gavota estilizada, que aparecia com frequência após a sarabanda na suíte barroca, tinha uma fórmula de compasso de 2 ou 3, andamento moderado e frases de quatro compassos. Era considerada uma dança campestre, e várias gavotas de Bach e outros têm um tipo de bordão sonoro que lembra uma gaita de fole ou museta (GROVE, 1994, p. 360).

Já a sarabanda é uma das danças instrumentais barrocas mais populares, que, a partir do século XVI, floresceu na América Latina e na Espanha como uma dança cantada. Por sua vez, as pequenas peças de sonata dedilhadas pela personagem, segundo Galter (2013), remontam à Itália do século XVII, quando se difundia a sonata de câmara, acompanhada pelo cravo e constituída de um interlúdio e trechos de dança. Em suma, conforme Kiefer (1976), isso é um reflexo da

imposição da cultura eurocêntrica no processo de colonização, bem como da vontade desses músicos alforriados de se apropriarem de padrões da classe dominante, ainda que a atuação dos professores negros e mulatos nas Minas Gerais do século XVIII tenha superado inclusive o ensino musical realizado dentro das igrejas.

Por outro lado, a música no romance pode ser percebida como uma expressão metafórica, pois carrega conotações simbólicas associadas às personagens e à atmosfera que as envolve. Na primeira visita de Gaspar ao sobrado, desperta-lhe interesse o cravo de Malvina, motivo pelo qual ele fica a manusear o instrumento, enquanto a madrastra o observa escondida:

de repente ele bateu uma tecla, nota ré. O som vibrou no ar numa altura sustentada, muito maior do que na verdade era. Agora um *ut* que ele carregava, soando redondo e espreado. Um *mi* duro. Ele catava cá e lá as notas. Sons isolados, ainda nenhum acorde, pensou se lembrando da sua primeira lição de música. [...] Quando foi chamada para a dureza das coisas, a luz crua da vida. Ele tinha tirado um acorde finalmente, despertando-a. Mal tirado, mesmo para ela. Está sem treino. Tanto que ele mesmo notou, franziu a testa e fechou os olhos com força. Feito tivesse quebrado alguma coisa, vamos dizer um cristal. E voltou a repetir o acorde. Agora a cara era mais tranquila, quase alegre e feliz. Pelo menos num repouso sério e seguro de quem tem certeza das coisas e sabe que acertou. Outra vez o mesmo acorde. Pelo menos para ela estava perfeito. Ele também achou. Daquele acorde podia nascer uma melodia. Uma sonata, uma ária, lindeza do céu (DOURADO, 1999, p. 145-146).

O excerto acima simboliza o relacionamento que irão desenvolver Gaspar e Malvina: ele receoso, tateando com cuidado, enquanto ela prontamente deseja que uma melodia nasça dos acordes tirados por Gaspar. Por fim, à maneira de um presságio, algo lhe impele a correr “a mão com raiva pelo teclado, da primeira à última tecla” (DOURADO, 1999, p. 146). A partir de então, dois campos semânticos dividem a narrativa: um, ligado à música, ao cravo de Malvina, à flauta de Gaspar, representa a paixão que vacila, pois, embora confuso, o enteado não é indiferente ao sentimento da madrastra. O outro está ligado aos sinos, ao seu ressoar e ao mau agouro que eles simbolizam.

Por isso, Malvina busca a todo custo abafá-los com sua música:

Sozinha ela agora dedilhava caprichado o cravo. Só lamentava os dedos não terem a mestria e ligeireza do pensamento. Se por acaso, o que quase toda hora acontecia, um daqueles mil sinos da cidade começava a dobrar por missa e Angelus, aleluias e morte, ela só pedia a Deus e à Nossa Senhora da sua devoção que não deixassem ninguém estar para morrer. Não suportaria ao menos a ideia de que aqueles arrastados, tristes e torturantes sinos que tocavam a agonia às vezes o dia inteiro (só paravam quando o agonizado rendia a sua alma), aqueles malditos sinos e não a música que os seus dedos (mais que seus dedos ainda inábeis, o seu coração) fabricavam, viessem acordar Gaspar (DOURADO, 1999, p. 136).

E, por algum tempo, Gaspar e Malvina vivem em harmonia, enchendo de música e alegria as tardes no sobrado. Mas Gaspar tentava encontrar, na companhia de Malvina, um alento materno, uma amizade pura, de que era símbolo a sua flauta:

[...] chegou mesmo a solar para ela o acompanhamento de um salmo, de Marcello, ela se mostrava aborrecida. Não, Gaspar, parece coro de igreja, ladainha, vamos tocar outra coisa, disse ela uma vez. Vamos tocar o quê então, perguntou ele e ela disse qualquer coisa mais comovida e queimosa. Ele sorriu, não podia tocar na flauta aquelas coisas apaixonadas e patéticas, só se ela tocasse sozinha. Por quê, perguntou ela. Porque a flauta não dá, não é própria para isso. Ela entristeceu, queria tanto! (DOURADO, 1999, p. 242).

Gaspar percebeu que enganava a si próprio, que, quando Malvina “dizia do sentimento solene e apaixonado de uma sonata, de uma ária, ela estava falando era da sua própria alma” (DOURADO, 1999, p. 247). Os dias alegres tornaram-se agoniantes: Gaspar penitenciava-se, culpado; ao seu turno, Malvina tentou aplacar sua paixão com Januário, mas, se este lhe satisfazia os desejos carnis, não conseguia lhe dar “a música e a poesia [que] sua alma ansiava” (DOURADO, 1999, p. 187). Por fim, embalada por seu próprio delírio, Malvina torna-se, como os sinos, prenúncio de maldição:

Na cadeirinha de cortinas agora escancaradas, Malvina chegava mesmo a botar a cabeça e o busto de fora para ele vê-la inteira e poderosa, e com os olhos a possuísse. Via-se no fogo brilhoso dos

olhos: ela queria ser possuída e derrubada, destruída. [...] 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 (DOURADO, 1999, p. 73).

Outras personagens de *Os sinos da agonia* podem também ser associadas a metáforas musicais, como João Diogo, cuja indiferença diante da música – chegava “mesmo a cochilar nos saraus e academias do palácio” (DOURADO, 1999, p. 72) – o torna nulo, culminando no seu desaparecimento. Os escravos Isidoro e Inácia, responsáveis por organizar os encontros escondidos de Malvina e Januário: ambos sabiam a linguagem dos sinos como ninguém, por vezes traduzindo-a a seus patrões, e possuíam, em sua “voz rouca e arrastada de preto, sombra e premonição” (DOURADO, 1999, p. 257).

Nesse sentido, cremos que o romance de Autran Dourado se ajusta a algumas das proposições levantadas por Oliveira (2002, p. 153), como a de que, em obras literárias notáveis por sua relação com a música – aqui acrescentamos: e por sua paisagem sonora, cuja infinidade de sons possui enorme riqueza simbólica –, a alusão musical pode “potencializar os vários constituintes textuais, indispensáveis à leitura”, demonstrando assim a importância da imagem musical para os estudos literários.

Considerações Finais

Com este trabalho, buscamos demonstrar algumas das possibilidades de interação entre o discurso literário e o musical, cujas relações – embora anteriores ao advento da linguagem, quando sons, voz e ritmos constituíam rudimentares formas de comunicação – renovam-se constantemente, em paralelo às contínuas transformações pelas quais passam os sistemas culturais e artísticos, refletindo finalmente nos processos de formação de significado na produção e na recepção da arte.

Através de conceitos advindos não só do meio musical, mas também do campo da acústica, propomos uma leitura original de aspectos relacionados à configuração espacial, à caracterização das personagens e à composição temática do romance *Os sinos da agonia*, com a qual esperamos contribuir para as produções de sentido que o texto literário suscita. Devemos destacar que, na obra ficcional de Autran Dourado, a proeminência de elementos sonoros e musicais pode ser observada recorrentemente, em romances, novelas e contos, a exemplo de *A barca dos homens*, *Ópera dos mortos*, *Uma vida em segredo*, dentre outros. Sua função vai da metáfora psicológica à ilustração histórica, ensejando o debate sobre questões sociais e culturais, como tentamos aqui indicar. Mais do que isso, essas relações interdisciplinares estimulam a reflexão sobre o próprio fazer literário e musical, assim como sobre a interface em que essas duas expressões artísticas interagem.

Referências

- 1 BAL, Mieke. *Narratologia: introdução à teoria da narrativa*. Tradução de Elizamari Rodrigues Becker [et al.]. Florianópolis: Editora da UFSC, 2021. 304 p.
- 2 CARVALHAL, Tania Franco. Literatura comparada: a estratégia interdisciplinar, *Revista brasileira de literatura comparada*, Porto Alegre, v. 1, n. 1, p. 9-21, 1991. Disponível em: <<https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/articloe/view/1/1>>. Acesso em: 21 jun. 2022.
- 3 CARVALHAL, Tania Franco. *O próprio e o alheio*. Ensaio de literatura comparada. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003. 164 p.
- 4 CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 34. ed. Tradução de Vera da Costa e Silva... [et al.]. Rio de Janeiro: José Olympio, 2020. 1096 p.
- 5 COUTINHO, Eduardo. Literatura comparada: reflexões sobre uma disciplina acadêmica, *Revista brasileira de literatura comparada*, Porto Alegre, v. 8, n. 8, p. 41-58, 2006. Disponível em: <<https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/articloe/view/113/114>>. Acesso em: 21 jun. 2022.
- 6 DOURADO, Autran. *Os sinos da agonia*. 4. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. 336 p.
- 7 DOURADO, Autran. *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. 232 p.
- 8 GALTER, Vidal. *Dicionário da música: instrumentos, teoria musical, danças, festas, ritmos, definições e conceitos gerais, folclore e ilustrações*. Brasília: Vidal Galter, 2013. 324 p.
- 9 GENETTE, Gérard. *Figuras III*. Tradução de Ana Alencar. São Paulo: Estação Liberdade, 2017. 360 p.
- 10 GROVE. *Dicionário Grove de música: edição concisa por Stanley Sadie*. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- 11 KIEFER, Bruno. *História da música brasileira: dos primórdios ao início do séc. XX*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1976. 132 p. (Coleção Luís Cosmo, v. 9).
- 12 LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976. 161 p.
- 13 OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e música: modulações pós-coloniais*. São Paulo: Perspectiva, 2002. 224 p.
- 14 SCHAFER, Raymond Murray. *A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto de nosso ambiente: a paisagem sonora*. 2. ed. Tradução de Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: Editora Unesp, 2011. 382 p.
- 15 SOUZA, Eneida Maria de. (Org.). *Autran Dourado*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Literários da UFMG, 1996. 114 p. (Coleção Encontro com Escritores Mineiros, v. 2).
- 16 STENDHAL. *O vermelho e o negro: Crônica de 1830*. Tradução de Raquel de Almeida Prado. São Paulo: Companhia das Letras/Penguin, 2018.
- 17 WERLANG, Gérson Luís. *A música na obra de Erico Veríssimo: polifonia, humanismo e crítica social*. Passo Fundo: Méritos, 2011. 389 p.