

CLAUDIA CRISTINA MAIA

PAISAGEM NA NEBLINA

***Os sinos da agonia*, de Autran Dourado**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários – da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre em Estudos Literários – Literatura Brasileira, elaborada sob orientação da Profa. Dra. Lyslei de Souza Nascimento.

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2008

Dissertação intitulada *Paisagem na neblina: Os sinos da agonia*, de Autran Dourado, de autoria de **CLAUDIA CRISTINA MAIA**, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Profa. Dra. Lyslei Nascimento – FALE/UFMG
Orientadora

Profa. Dra. Mariângela de Andrade Paraizo – UFMG

Prof. Dr. Reinaldo Martiniano Marques – UFMG

Profa. Dra. Ana Maria Clark Peres
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras -
Estudos Literários – UFMG

Belo Horizonte, 19 de março de 2008.

Para Claudia Braga

*Aos meus pais, com amor.
À pequena Luísa – meus olhos,
nossa poesia.*

AGRADECIMENTOS

A Lyslei Nascimento, modelo de seriedade no trabalho intelectual, pela orientação apaixonada, paciente, exemplar. Pelos muitos e preciosos ensinamentos.

Ao Núcleo de Estudos Judaicos da Universidade Federal de Minas Gerais, que me recebeu com carinho.

Ao Grupo de Estudos e Pesquisa em Teatro Brasileiro da Universidade Federal de São João del-Rei, pelas primeiras e valiosas experiências.

Aos professores do mestrado, especialmente à Prof^a. Constância Lima Duarte.

À sábia e carinhosa companhia da Prof^a. Beatriz Vaz Leão.

Aos meus irmãos e familiares. A Paulinha, em especial, sempre generosa.

A tia Naná, mais uma vez, pelo afeto com que acompanha minha formação.

A Cinara Maia de Sá, pelo valioso presente.

Aos amigos, “de rua e de mesmo teto”. Às minhas “sete flores”. A Cristia, Rosário e Vívien, pelas contribuições. A Elaine Martins, cúmplice de descobertas, leitora imprescindível.

Ao CNPq, pela concessão da bolsa de estudos.

RESUMO

Estudo de *Os sinos da agonia*, de Autran Dourado, atentando-se para o caráter de palco e teatro da cidade encenada no romance, com exame das características dramáticas da arte barroca, que se traduzem na arquitetura e nos “espetáculos” políticos e religiosos da Vila Rica ficcionalizada, e também no modo de narrar do escritor mineiro. Nesse *theatrum mundi*, a bruma que envolve a cidade barroca é considerada elemento velador/desvelador da paisagem e também, emblematicamente, da rede intertextual construída no romance. Como as cortinas do teatro, a bruma se desfaz para a hora do espetáculo. O sino, outro elemento característico da cidade barroca, imprime um tom trágico e dramático à história de dor e paixão ali encenada. As cidades invisíveis de Italo Calvino, Irene e Sofrônia, são tomadas como contraponto para a reflexão do caráter de visibilidade e teatralidade da cidade de Vila Rica.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
1 O CENÁRIO BARROCO DA CIDADE: ESPAÇO E REPRESENTAÇÃO	14
1.1 A cidade barroca	14
1.2 Uma contextualização histórica do barroco em Minas Gerais	25
1.3 A cidade barroca de <i>Os sinos da agonia</i>	39
2 O TEATRO DO PODER	59
2.1 Lendo imagens barrocas	65
2.2 O teatro do mundo em <i>Os sinos da agonia</i>	69
3 PAISAGEM NA NEBLINA.....	100
3.1 Na cidade, sinos e sinais	105
3.2 Retomada e repetição do barroco em <i>Os sinos da agonia</i>	112
CONCLUSÃO.....	140
REFERÊNCIAS	144

*Ya sé que si para ser
el hombre elección tuviera,
ninguno el papel quisiera
del sentir y padecer;
todos quisieran hacer
el de mandar y regir,
sin mirar, sin advertir
que en acto tan singular
aquello es representar
aunque piense que es vivir.*

Calderón de la Barca

INTRODUÇÃO

*Cada vez que vê, de cada lado, cada hora que
vê, uma figuração, uma história diferente.*

Autran Dourado

O romance *Os sinos da agonia*, de Autran Dourado, é a décima segunda obra da vasta produção do escritor mineiro, iniciada em 1947, com a novela *Teia*. Publicado em 1974, o romance tem como cenário a histórica cidade de Vila Rica, palco de desmandos e castigos políticos nas Minas do século XVIII. Esta dissertação pretende refletir sobre o estatuto de palco e teatro impresso à cidade ficcionalizada no romance, a partir do conceito de *theatrum mundi*, difundido no período barroco e com raízes na Antigüidade.

O primeiro capítulo, “O cenário barroco da cidade: espaço e representação”, trata de um breve histórico sobre a cidade barroca, desde suas origens na Europa, intensamente marcada pelo capitalismo mercantilista e pelo despotismo político. Nesse contexto, procura-se destacar as características que mais influenciaram a cidade barroca mineira e, principalmente, a cidade de Vila Rica.

Ainda no primeiro capítulo, é apresentada uma contextualização sobre a história de Vila Rica e a estética barroca, inclusive no que tange a seus aspectos visual, teatral e retórico, pressupostos utilizados para o estudo do romance. A comunhão entre os poderes político e religioso na colônia parece ter

contribuído, como nas cidades barrocas européias, para o desenvolvimento do espaço urbano, em que se procurou registrar, de forma eloqüente, toda a riqueza e a ostentação que marcaram o período.

A bruma e os sinos, elementos que caracterizam essa cidade, são tomados como articuladores da narrativa, abrindo, assim, a leitura do romance. A primeira contribuiria para estabelecer um jogo entre o visível e o invisível e os segundos, para imprimir um tom trágico e dramático à narrativa, anunciando um espaço de teatralidade que se multiplica nos muitos palcos da cidade, esta considerada, aqui, palco público por excelência.

No segundo capítulo, intitulado “O teatro do poder”, parte-se do conceito de *theatrum mundi*, que teria permeado a literatura de grandes artistas e escritores, a exemplo de Calderón de la Barca, Shakespeare, Machado de Assis, entre outros, para se chegar à definição da cidade de Vila Rica como cidade-palco. Os personagens do romance corresponderiam, assim, a diretores, atores e espectadores de uma história de crimes e paixões. Além disso, a arquitetura e os elementos barrocos presentes nas cerimônias civis e religiosas se inscreveriam como cenário desse teatro.

A reflexão empreendida a partir dos textos literários daqueles autores, somada a textos históricos e teóricos que tratam da cidade e da arte barrocas, contribui na construção desta análise. Os estudos de Michel Foucault sobre o suplício e o de Luiz Nazario sobre os autos-de-fé inquisitoriais fornecem subsídios para uma reflexão sobre as práticas de castigo e punição utilizadas no

Brasil colonial, presentes no romance a partir do espetáculo da “morte em efígie” de um dos personagens da trama. Organizada sob a égide do representante do poder político nas Minas e apoiada pela Igreja, a cerimônia parece se constituir um exemplo de espetáculo para as massas.

A descrição da festa do Triunfo Eucarístico apresentada no romance, a qual se baseou em livro de Simão Ferreira Machado, conforme declara o próprio Autran Dourado, permite que se estabeleça uma estreita aproximação entre as cerimônias promovidas para a punição de um condenado e aquelas de caráter religioso, a exemplo da procissão de *Corpus Christi*, o que denunciaria aquela comunhão entre os poderes político e religioso na Minas setecentista, cuja sociedade regia-se a partir dos valores ditados por esses poderes.

O terceiro capítulo, “Paisagem na neblina”, trata, em linhas gerais, da rede intertextual empreendida por Autran Dourado, que retoma, além de mitos gregos, textos bíblicos e do século XVIII, constituindo-se um exemplo de romance contemporâneo que dialoga com as obras do passado. Mais que isso, publicado durante os anos da ditadura militar no Brasil, *Os sinos da agonia*, ao abordar as arbitrariedades políticas do século XVIII, entrecruza dois tempos históricos de repressão no país: o tempo ficcional da trama e o tempo de enunciação do romance. O estudo de Umberto Eco sobre “repetição” e “retomada” contribui para uma análise do caráter dessa estratégia ficcional de Autran Dourado.

Vale ressaltar que as correspondências entre os personagens do romance e aqueles do mito de Fedra, considerado o “mito ordenador” dessa rede intertextual, já haviam sido traçadas pelo escritor em *Uma poética de romance*: matéria de carpintaria, e também por Angela Senra, em sua dissertação de mestrado, *Paixão e fé: Os sinos da agonia*, de Autran Dourado, sendo aqui retomadas enquanto uma revisão da fortuna crítica sobre o escritor.

Nessa rede intertextual, o romance é tomado como “variações em torno dos grandes trágicos do passado” (assim informa a Nota dos Editores na primeira edição do romance), trazendo, portanto, características do gênero trágico e, particularmente, elementos das peças de Eurípides, Sêneca e Racine que retomam o mito de Fedra. Aqui, não se atentou detalhadamente nessas características, visto que uma discussão pormenorizada sobre o assunto foi realizada por Reinaldo Martiniano Marques, em dissertação intitulada *Os sinos da agonia: técnica narrativa e consciência trágica na ficção de Autran Dourado*.

Ainda no terceiro capítulo, retomando alguns conceitos já tratados nos dois primeiros, procura-se mostrar que algumas características próprias da estética barroca, impressas no cenário e no cotidiano da cidade ficcionalizada, são retomadas pelo escritor, estando presentes, mesmo que de forma velada, no seu modo de narrar, na sua escrita. Quanto a esse aspecto, vale salientar que o romance não é aqui considerado “barroco” ou “neobarroco”; não se procurou entrar nesse mérito, pretendeu-se apenas apontar alguns elementos que

elucidariam uma possível utilização daquelas características por Autran Dourado.

O título, “Paisagem na neblina”, é inspirado no próprio cenário da cidade de Vila Rica, constantemente tomada pela bruma. No romance, esse elemento constitui-se signo da cidade-palco; ele cortina e descortina o espetáculo ali montado. Posteriormente, tomou-se conhecimento do filme homônimo, produzido em 1988 por Theo Angelopoulos.

1. O CENÁRIO BARROCO DA CIDADE: ESPAÇO E REPRESENTAÇÃO

*A cidade se embebe como uma esponja
dessa onda que reflui das recordações e
se dilata. Sua descrição como é
atualmente deveria conter todo o seu
passado. Mas a cidade não conta o seu
passado, ela o contém como as linhas da
mão, escrito nos ângulos das ruas, nas
grades das janelas, nos corrimãos das
escadas, nas antenas dos pára-raios, nos
mastros das bandeiras, cada segmento
riscado por arranhões, serradelas,
entalhes, esfoladuras.*

Italo Calvino

1.1 A cidade barroca

Lewis Mumford, em *A cidade na história*,¹ alerta para o fato de que as formas e os hábitos da cidade medieval ainda puderam ser observados nos últimos três séculos depois de declarada a sua ruína. Para o historiador, até o século XVII, quando a nova ordem, que veio a se chamar barroca, tornou-se efetivamente visível, as modificações na vida urbana, advindas da nova forma de economia, o capitalismo mercantilista, e do despotismo político, eram confusas e titubeantes. A fase intermediária denominou-se Renascença, época em que se procurou imprimir ao espaço urbano, trazendo de volta antigas formas clássicas, clareza, regularidade e simplicidade, provenientes de uma visão puramente racional. Tais características foram representadas pela “rua

¹ MUMFORD, Lewis. *A cidade na história*: suas origens, transformações e perspectivas. Trad. Neil R. da Silva. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

reta, a ininterrupta linha horizontal de tetos, o arco redondo e a repetição de elementos uniformes, cornijas, lintéis, janelas e colunas, na fachada”.²

Traços das construções e do espírito renascentistas permaneceram em muitas obras do período barroco, particularmente nas praças, chafarizes, estátuas. Uma vez imposta a nova ordem, assentada em planos urbanos bem mais rigorosos do que aqueles da Renascença, “a clarificação cedeu lugar à arregimentação, a vastidão à vacuidade, a grandeza à grandiosidade”.³ As cidades barrocas, muitas vezes erguidas para residência da realeza ou construídas na colônia ao molde imposto pela metrópole, eram cidades-capitais, centros da autoridade despótica, que contribuíram para o crescimento e a unificação do Estado. O exército e a burocracia seriam, segundo Mumford, os dois braços do novo sistema, sustentados pela indústria e pelas finanças capitalistas.

Na nova concepção de espaço, este se viu ordenado e contínuo, associado ao movimento. Tal concepção se baseou em duas características típicas do planejamento barroco – a perspectiva longa e a vista para dentro do espaço –, as quais Mumford afirma terem sido descobertas pelo pintor. A conquista da velocidade e o desejo de grandeza dos poderosos (desejo de tornar grande o seu país, de atrair mais súditos, de multiplicar os impostos) também colaboraram nessa transformação do espaço. A avenida foi um elemento

² MUMFORD, 1998, p. 379.

³ MUMFORD, 1998, p. 381.

fundamental para a geometrização do espaço, tão almejada no período, tendo facilitado o movimento do tráfego e redefinido o traçado urbano de cidades já existentes. Além da avenida, a disposição regular de edifícios e suas fachadas simétricas deram um novo ritmo à cidade:

Na caminhada, o olhar corteja a variedade, mas, em ritmo mais acelerado, o movimento exige repetição das unidades que se hão de ver: somente assim é que a parte individual, à medida que se desloca velozmente, pode ser recuperada e reconstituída. O que seria monotonia, para uma posição fixa ou mesmo numa procissão, torna-se um correspondente necessário ao ritmo de andar dos cavalos rápidos.⁴

Esse ritmo e o modelo de avenida reta, larga e longa realçavam as filas regulares de soldados e a movimentação ininterrupta da marcha militar. Apenas essa demonstração de austeridade e disciplina do exército, sem a verdadeira prática da força, era suficiente para impingir à população o seu intento de ordem. Um cenário urbano apropriado, portanto, era indispensável a essa idéia de “governar apenas pela coerção”,⁵ e o edifício, somado à avenida e à praça, constituía esse cenário:

Um lugar onde se podem reunir espectadores, nas calçadas ou nas janelas, para assistirem às evoluções, aos exercícios e às marchas triunfais do exército – e ficarem devidamente atemorizados e intimidados. As construções erguem-se a cada um dos lados, rígidas e uniformes, com soldados em posição de sentido: os soldados uniformizados marcham pela avenida

⁴ MUMFORD, 1998, p. 400.

⁵ MUMFORD, 1998, p. 401.

afora, eretos, formalizados, repetitivos: uma construção clássica em movimento. O espectador permanece fixo.⁶

Nesse contexto, sobressaía o estilo de vida palaciano, com seu gosto por luxo e luxúria, pelas novidades e sensações, pelo visual e pela exibição, influenciando todo o cotidiano da cidade. Foi nesse período que, na Europa, ganharam especial atenção os jardins, os museus, os parques reais e os jardins zoológicos. O teatro, patrocinado pela aristocracia, ganhou uma nova forma, em que os espectadores sentavam-se conforme a hierarquia.⁷ Dentro das residências, mais especificamente as das classes abastadas, a influência da corte também se fez presente: houve um aprimoramento dos costumes e o crescimento da intimidade dentro da casa. Os cômodos se multiplicaram, cada um com uma função específica, e o mobiliário tornou-se requintado, muitas vezes formado por peças inúteis que contribuíam para o brilho e a ostentação da casa.

O plano barroco de cidade contemplava a praça central e aberta, rodeada de edifícios que flanqueavam monumentos, e as avenidas e ruas em linha reta que dela irradiavam. Apoiado na chamada planta de asterisco, ou tabuleiro de damas, era um plano que almejava o desfile ou o espetáculo do poder político centralizado e das instituições que o sustentavam. Segundo Mumford, esse plano representava a conquista militar do espaço. A ordem

⁶ MUMFORD, 1998, p. 402.

⁷ MUMFORD, 1998, p. 410.

geométrica que lhe foi dada contribuiu para isso. Tal ordem, em termos urbanos, pretendia esclarecer e orientar, o que conduzia ao “anseio de ver e acreditar” e, conseqüentemente, à “regra de olhar e obedecer”, de que trata Richard Sennett.⁸

Para Angel Rama, foi a América o lugar propício para a concretização do sonho de ordem manifestado pela cultura do barroco e do qual a cidade foi símbolo maior.⁹ Com o intuito de criar cidades que tivessem duração secular, as monarquias absolutas dos Estados europeus, apoiadas pela Igreja, impuseram aqui um desenho urbanístico preconcebido em diagramas gráficos, os quais representavam, simbolicamente, a vontade dos construtores. As cidades americanas, portanto, segundo Rama, foram determinadas desde suas origens a uma “dupla vida”: aquela correspondente à “ordem física” e uma outra que está acima dessa, a da “ordem dos signos”,¹⁰ que sustentava o sonho da racionalidade.

O crítico e historiador Giulio Argan, já no prefácio de seus ensaios sobre o barroco, organizados em *Imagem e Persuasão*,¹¹ aponta a “politicidade” como a característica intrínseca à arte barroca que teria auxiliado no importante papel que ela desempenhou na construção da cidade, “não apenas na sua estável

⁸ SENNETT, Richard. *Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*. Trad. Marcos Aarão Reis. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003, p. 94.

⁹ RAMA, Angel. *A cidade das letras*. Trad. Emir Sader. São Paulo: Brasiliense, 1985.

¹⁰ RAMA, 1985, p. 32.

¹¹ ARGAN, Giulio. *Imagem e persuasão: ensaios sobre o barroco*. Org. Bruno Contardi. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

figura arquitetônica, mas no efêmero das festas, das cerimônias, dos espetáculos”.¹² Para Argan, no século XVII, influenciada pelo barroco, “a cidade não era mais o município fechado no círculo das muralhas, mas a capital, o centro do Estado, a imagem da sua autoridade carismática”.¹³ A cidade torna-se, assim, um espaço propício para as manifestações de uma arte que era “artifício e calculada retórica” e que se valia da persuasão e da propaganda para alcançar um fim prático, político e religioso.¹⁴

Para refletir sobre a politicidade da arte barroca, Argan parte da premissa de que o pensamento aristotélico teria influenciado a concepção da arte no período, premissa essa também sugerida por outros teóricos.¹⁵ Nesse contexto, a obra de arte é tomada como um discurso, do tipo demonstrativo, que tem por fim elogiar ou censurar, tomando como referência o belo ou o feio. Aqui, o artista procura suscitar reações sentimentais no espectador que, por sua vez, estaria disposto a ser persuadido e a maravilhar-se com o que vê. Essa arte-discurso não passaria, portanto, de um método, uma técnica da persuasão, que “questiona, e com uma frieza quase científica, a alma humana e elabora todos os meios que possam servir para despertar suas reações”;¹⁶ uma arte para sedução e convencimento do outro.

¹² ARGAN, 2004, p. 09.

¹³ ARGAN, 2004, p. 09.

¹⁴ ARGAN, 2004, p. 07.

¹⁵ Segundo Argan, Denis Mahon e Spingarn, partindo da *Poética*, e Giovan Pietro Bellori, que se refere às obras retóricas de Cícero e à *Retórica* de Aristóteles.

¹⁶ ARGAN, 2004, p. 35-36.

O que a arte barroca pretenderia, portanto, segundo esse ponto de vista, é tocar e comover o mundo afetivo do espectador, partindo do princípio, tratado na *Retórica*,¹⁷ de que o verossímil tem o mesmo efeito que o verdadeiro para fins de persuasão. Para Argan, o barroco conjuga duas técnicas: “a técnica da espontaneidade da apresentação” e a “técnica da invenção artificiosa dos argumentos”;¹⁸ e, como um discurso demonstrativo, vale-se daquela que é a forma que melhor se presta a esse tipo de discurso: a amplificação, que consiste em revestir os fatos, já aceitos, de grandeza e beleza. É o que se pode caracterizar como o “exagero” do barroco.

Aristóteles, ao definir a Retórica, afirma que a sua função não é persuadir, mas discernir os meios capazes de viabilizar a persuasão. Argan encontra nessa afirmação a chave para a sua interpretação da arte barroca. Para ele, essa arte foi utilizada, sim, pela Igreja católica, justamente pelo seu caráter persuasivo, para difundir princípios morais e religiosos, mas não deve ser reduzida a essa função. Também teria sido utilizada como meio para que o artista exercesse, pura e simplesmente, a persuasão, a partir de uma apreciação das propensões do público, essa a matéria da Retórica.

Para Argan, além dessa característica de persuadir simplesmente pelo exercício retórico, o que reveste a arte barroca de um caráter persuasivo, mais

¹⁷ ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1960.

¹⁸ ARGAN, 2004, p. 36.

do que a ideologia religiosa pautada nos objetivos da Contra-Reforma, é a influência do modo de vida social burguês no Estado monárquico: “a arte barroca é certamente a que pela primeira vez se deu conta daquilo que na *Retórica* é definido como ‘o destino diverso dos Estados’; e, assim como acontece na oração, ela se dirige ora às classes mais cultas, ora às mais humildes, sem por isso baixar de tom”.¹⁹ Os mais diferentes afetos são despertados e o barroco passa a criar o cenário das relações sociais na época, exaltando os ideais religiosos, morais e políticos.

No período barroco, o espaço da cidade torna-se, pois, um espaço pensado para abrigar o centro do poder, em cujo traçado se estabelece uma comunicação contínua. Os elementos base do arranjo urbanístico, como se viu, passam a ser a rua e a praça. Para Mikkail Bakhtin,²⁰ a praça pública é considerada o cronotopo real.²¹ Estendida ao período barroco, a avaliação do crítico reafirma o papel exercido pela praça no traçado urbano da cidade. Segundo Bakhtin,

[...] a praça da Antigüidade clássica era o próprio Estado (ou seja, o Estado, e todos os seus órgãos), a corte suprema, toda a ciência, toda a arte, e ligado a ela, todo o povo. Cronotopo

¹⁹ ARGAN, 2004, p. 38.

²⁰ BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Unesp, Hucitec, 1988.

²¹ Cronotopo: Categoria coteudístico-formal utilizada por Bakhtin para as definições espaço-temporais que se estendem às obras literárias. Composto pelas palavras gregas *cronos* (tempo) e *topos* (lugar), o termo, fundamentado na teoria da relatividade, de Einstein, e utilizado nas ciências matemáticas, pretende enfatizar a indissociabilidade desses dois elementos na literatura. Para Bakhtin, pode haver o “cronotopo artístico” de uma obra literária, de um autor ou de um gênero. Como exemplo, citam-se os cronotopos do encontro, da estrada, do castelo, da praça pública.

extraordinário, onde todas as instâncias superiores, desde o Estado até a verdade, eram representadas e personificadas concretamente, estavam visivelmente presentes. E nesse cronotopo concreto, que parece englobar tudo, realizava-se a exposição e a recapitulação de toda a vida do cidadão, efetuava-se a sua avaliação público-civil.²²

Se o fundamento da arte como persuasão é a verossimilhança, esta se mostrará, na arquitetura do período barroco, estreitamente vinculada ao programa da Igreja católica, que incluía, como sustentáculo para o seu propósito de “proteção e propagação da fé”,²³ a construção de muitas igrejas, as quais se transformam, na nova concepção de cidade, em núcleos do traçado urbano. No contexto da arquitetura, a persuasão implica a “transformação de um sistema formal fechado em um sistema formal aberto; o que corresponde, em termos de ‘retórica’, à passagem da demonstração à argumentação, ao discurso”.²⁴

A igreja, já não mais um edifício isolado, mas próxima às casas e ruas – sem deixar de se distinguir monumentalmente –, manifesta por meio de suas fachadas um convite a entrar e participar do ambiente sagrado. É pela fachada que se estabelece a ligação entre o espaço fechado e obscurecido da igreja e o espaço aberto e luminoso da rua. O que se deve ressaltar, nesse momento, é a concepção de espaço que norteia as relações sociais: o espaço não é mais

²² BAKHTIN, 1988, p. 251-252.

²³ ARGAN, 2004, p. 40.

²⁴ ARGAN, 2004, p. 44.

“natureza”, como no Renascimento, mas “ambiente”, o ambiente da cidade, de acordo com Argan:

[...] nesse caso o agente da persuasão é o espaço como ambiente; e a finalidade é persuadir a estar-em, a viver segundo a ordem do próprio ambiente, isto é, segundo os valores ideológicos dos quais a cidade quer ser a expressão visível e “monumental”. Nesse sentido mais amplo, pode-se dizer que o escopo é aquele que Pascal aponta como verdadeiro e último fim dos processos persuasivos ou retóricos: persuadir a ser persuadido ou a deixar-se persuadir, ou seja, desenvolver o hábito do discurso, do diálogo, da comunicação humana.²⁵

A hipótese do crítico italiano se funda numa interpretação “positivamente civil da arte barroca”, em que a retórica é “entendida no seu sentido originário de método ou mecânica da vida social e política”,²⁶ tendo ela influenciado inclusive as relações sociais próprias do espaço urbano. Daí o termo “politicidade”.

Esse caráter político de que se revestiu a arte e a cidade barrocas se desdobra em outro, no caráter espetacular e teatral, que aponta para a noção de *theatrum mundi*, idéia que será explorada adiante, no segundo capítulo desta dissertação. Segundo Richard Sennett, a noção de teatralidade do mundo está intimamente ligada à propensão que se tinha para crer nas aparências, essência do teatro. Para o crítico,

²⁵ ARGAN, 2004, p. 44-45.

²⁶ ARGAN, 2004, p. 39.

O *teatrum mundi* compunha-se de vários elementos: cenas que reproduziam os gestos da autoridade, atores que atuavam no limiar entre a ilusão e a realidade, ações baseadas na linguagem silenciosa do corpo que caracteriza a pantomima. O significado de tudo isso era imediato e direto.²⁷

Na cidade barroca, essa perspectiva teatral pode ser, por exemplo, especialmente percebida na reunião das diversas artes num único espaço, como nas igrejas. À arquitetura imponente, somam-se a pintura e a escultura, compondo uma cenografia caprichada que conduzia à ilusão. Podemos ainda enumerar como características que ressaltam o aspecto de teatralidade dessa arte: a mudança de perspectiva em relação à pintura renascentista, passando-se a considerar que o mundo está lá fora e que o quadro traz apenas um pedaço desse espaço; as pinturas dos tetos das igrejas e seu aspecto esfuziante e de movimento; a dramaticidade facial, as dobras no panejamento e a policromia das esculturas, além da especial atenção dada ao contraste de luzes e sombras e ao *claro-escuro*.

O estatuto de palco conferido ao espaço da cidade, portanto, é reafirmado pelo caráter teatral e de movimento da arte barroca, que ganhou feições especiais em Minas Gerais, maior expoente dessa arte no Brasil. Conhecido como instrumento do exibicionismo absolutista e utilizado para os propósitos da Igreja católica, o barroco, segundo Helmut Hatzfeld, é marcado por um “transcendentalismo paradoxal que tem relação com o tempo e com o

²⁷ SENNETT, 2003, p. 92.

espaço”,²⁸ visível na arquitetura do período e nas principais celebrações litúrgicas, que assumiam um aspecto de espetáculo como para suscitar uma visão da glória celestial e do poder da Igreja.

Tais características foram marcantes no barroco mineiro, sobretudo em Vila Rica, cidade representada em *Os sinos da agonia*,²⁹ de Autran Dourado, objeto de estudo desta dissertação. A retomada desse cenário, em plena ditadura brasileira, não só desloca o sentido grandioso da retórica barroca para o plano ficcional, como também abre espaço para leituras de ordem político-espacial, que serão contempladas neste trabalho. A fim de se efetuarem algumas dessas possíveis leituras, apresenta-se, a seguir, uma necessária contextualização sobre a configuração da estética barroca e sobre a história de Vila Rica.

1.2 Uma contextualização histórica do barroco em Minas Gerais

Para Affonso Ávila, nas Minas do século XVIII havia “a preocupação do visual, a busca deliberada da sugestão ótica, a necessidade programática de suscitar, a partir do absoluto enlevo dos olhos, o embevecimento arrebatador e total dos sentidos”.³⁰ Em Vila Rica, cidade em que as instituições totalitárias das

²⁸ HATZFELD, Helmut Antony. *Estudos sobre o barroco*. Trad. Célia Berrettini. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 74.

²⁹ DOURADO, Autran. *Os sinos da agonia*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1974.

³⁰ ÁVILA, Affonso. *O lúdico e as projeções do mundo barroco II: áurea idade da áurea terra*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1994, p. 185.

Minas efetivamente demonstraram todo o seu poder, o visual e o teatral se impõem como características do espaço e da vida social.

O traçado regular imposto às cidades de colonização espanhola não se acomodou muito bem em terras brasileiras. Aqui, percebe-se uma herança do urbanismo medieval português, que se sustentou, muitas vezes, na topografia irregular do terreno, a exemplo de Vila Rica. Se por um lado a regularidade pretendida pelo plano barroco não se fez presente nessa cidade, por outro, pode-se dizer, a ocupação entre as montanhas e o clima da região, favoráveis à presença constante da neblina, do nevoeiro, acabou por realçar outro aspecto do barroco, contraditório à rigorosidade matemática, o de ilusão e vertigem, de que tratou Ferreira Gullar,³¹ e que está intimamente ligado ao contraste de luzes e sombras e ao *claro-escuro*, também características da arte barroca. Para o poeta e crítico de arte, o barroco explora “os elementos da visualidade e os elementos que fingem a realidade”,³² a ilusão de ótica, o *trompe-l'oeil*, o que conduz o olhar à vertigem e à ilusão.

A descoberta de ouro na região das Minas, em fins do século XVII, para onde se deslocou um número de pessoas sem precedentes na colônia, foi o impulso para a formação da cidade. Os achados auríferos deram origem, inicialmente, a pequenos povoados, que mais tarde se reuniram com o nome de

³¹ GULLAR, Ferreira. Barroco: olhar e vertigem. In: NOVAES, Adauto *et al.* *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

³² GULLAR, 1998, p. 221.

Vila Rica. Nas primeiras décadas, esses povoados apresentavam uma fisionomia rudimentar, característica da ocupação improvisada e um tanto caótica, em virtude do nomadismo da exploração. Findos os depósitos de fácil extração, que implicavam a mudança contínua de ambiente, iniciou-se o trabalho nas catas e grupiarias, o qual contribuiu para a estabilidade dos arraiais e o desenvolvimento das atividades agrícolas e comerciais.

A atividade comercial e a Igreja desempenharam importante papel na estruturação urbana de Vila Rica. Uma vez determinado o fechamento de estabelecimentos comerciais nos arraiais, os mesmos se concentraram apenas na vila, favorecendo o seu desenvolvimento.³³ A Igreja, vinculada ao Estado, funcionava como instrumento da Coroa para o planejamento e a construção das cidades coloniais. As primeiras capelas construídas à época das bandeiras foram consideradas marcos da colonização, já que inauguravam o lugar por onde os bandeirantes passavam, constituindo espaços públicos que condicionavam a vida social que ali se formava.

As igrejas destacavam-se na paisagem urbana, mesmo no início, quando ainda eram pequenas e simples capelas, e mais tarde, verdadeiros monumentos barrocos, em virtude de sua disposição topográfica e do adro, tornando-se a grande marca das cidades coloniais mineiras. Até a Coroa decidir traçar uma política para a área, era a Igreja católica que orientava o

³³ ANASTASIA, C. M. J.; LEMOS, C. S.; JULIÃO, L. Dos bandeirantes aos modernistas: um estudo histórico sobre Vila Rica. In: *Oficina do Inconfidência: revista de trabalho*. Ouro Preto: Museu da Inconfidência, ano 1, n. 0, dez. 1999.

desenvolvimento dos núcleos urbanos. Uma intervenção mais significativa da Coroa foi iniciada com a decisão de elevar à categoria de vila os vários povoados que haviam se formado na região. Os dois arraiais mais importantes, Antônio Dias e Ouro Preto, foram reunidos para a criação de Vila Rica, em 1711.

Em 1712, ano seguinte à criação de Vila Rica, foi instituída a praça, no Morro de Santa Quitéria, a qual ostentaria, no mesmo ano, o Pelourinho, símbolo da autoridade e da justiça. Ao contrário do que se esperava, a praça foi construída distante dos lugares onde já tinham sido erguidas as igrejas, tornando-se o centro da vila. Construída para abrigar as edificações públicas, a praça, em Vila Rica, estabeleceu-se como símbolo da força ordenadora do Estado. Representava, assim, o lugar do poder municipal, que começara ali a afirmar sua política colonizadora na região.

A posição das matrizes de Nossa Senhora da Conceição e do Pilar, voltadas para direções opostas, revela a formação original independente das duas freguesias, respectivamente, Antônio Dias e Ouro Preto. Além do Pelourinho, na praça foi erguida também, em 1714, segundo Sylvio de Vasconcellos,³⁴ a Casa da Câmara e Cadeia, também símbolo do governo e da autoridade municipal. As residências da gente abastada, do tipo sobrado, só apareceriam duas décadas seguintes, compondo o sólido e elegante conjunto arquitetônico que ali se veria.

³⁴ VASCONCELLOS, Sylvio de. *Vila Rica: formação e desenvolvimento – residências*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

Foi na década de 1730 que se deu em Vila Rica o início da estabilidade de seu espaço urbano. A inquieta sociedade dos primeiros anos começava a ganhar uma ordem, em virtude da implantação do sistema de capitação, do tombamento da sesmaria e da festa do Triunfo Eucarístico.³⁵ O estabelecimento da capitação – novo sistema de arrecadação de imposto cobrado por cabeça –, em 1736, buscava aumentar o ganho da metrópole e estabelecer maior controle sobre a colônia, agora mais fiscalizada pela máquina tributária e administrativa. O tombamento da sesmaria de Vila Rica, por sua vez, em 1737, e sua conseqüente demarcação, concluída em 1742, fixaram as fronteiras do território urbano, acabando por instituir a nova fase de urbanização.³⁶

Em 1733, por ocasião da inauguração da nova matriz de Nossa Senhora do Pilar e da solene trasladação da Eucaristia (o Divino Sacramento) para essa igreja, anteriormente depositada na igreja de Nossa Senhora do Rosário, foi realizada a festa do Triunfo Eucarístico, registrada, em 1734, por Simão Ferreira Machado.³⁷ O grandioso cortejo utilizou-se do apelo ao visual e ao maravilhoso, características da estética barroca, para encantar e persuadir a população, que assistia, na ocasião, menos a uma celebração religiosa que à demonstração do poderio da Igreja e do Estado.

³⁵ ANASTASIA, C. M. J.; LEMOS, C. S.; JULIÃO, L., 1999, p. 42.

³⁶ ANASTASIA, C. M. J.; LEMOS, C. S.; JULIÃO, L., 1999, p. 47.

³⁷ Texto publicado em edição crítica e fac-similar em ÁVILA, Affonso. *Resíduos seiscentistas em Minas: textos do século do ouro e as projeções do mundo barroco*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Mineiros da Universidade Federal de Minas Gerais, 1967.

O *Triunfo Eucarístico*, de Ferreira Machado, realça o espetáculo de luxo e a ostentação que foi a cerimônia, anunciada por arautos mascarados que saíram às ruas, um mês antes. Para Affonso Ávila, a prévia alocutória desse texto revela uma “preocupação em situar o acontecimento num contexto português de religiosidade e de ação colonizadora”.³⁸ O crítico lembra, ainda, a idéia difundida na época de que a descoberta do ouro nas Minas era “providência divina, recompensa da fé”.³⁹ Essa idéia, que a cerimônia parece ter evidenciado e que é manifesta na descrição feita por Ferreira Machado, afirma que “Vila Rica, mais que esfera da opulencia, he teatro da Religião” (*sic*).⁴⁰ O Triunfo Eucarístico, assim, refletiria o “comportamento devoto já inato na alma ibérica, mas a que o espírito da Contra-Reforma imprimiu um sentido de mais viva e colorida exterioridade”.⁴¹

As luminárias das casas acenderam-se por seis dias consecutivos, dando ao ambiente uma “atmosfera de *ensueño*”.⁴² Podiam-se ver bandeiras com a imagem de Nossa Senhora do Rosário expostas ao público. No dia do cortejo, as ruas foram enfeitadas de arcos e as janelas, de seda e damasco. Danças, músicas, carros exuberantes, figuras alegóricas dos planetas e representações mitológico-cristãs contribuíam na composição da rica, colorida e

³⁸ ÁVILA, 1994, p. 50.

³⁹ ÁVILA, 1994, p. 51.

⁴⁰ MACHADO apud ÁVILA, 1994, p. 53.

⁴¹ ÁVILA, 1994, p. 52.

⁴² ÁVILA, 1994, p. 52.

aparatosa cenografia ali empregada. Em meio a uma abundância de adornos e cores, concorriam motivos sagrados e profanos, característica das festas barrocas.

A procissão, integrada por representantes da Igreja, ou seja, clero e irmandades, e do Estado, governador, senadores e militares, exibia e reafirmava o poder metropolitano nas Minas. A ela seguiram-se mais dois dias de festa, com touros, cavalcadas, comédias e serenatas. Exaltação da riqueza advinda da mineração, a cerimônia usava da linguagem teatral, da música e da dança para maravilhar a população e, de certa forma, consolidar a cidade como espaço institucionalizado desse poder.

Para assegurar a eficiência da máquina administrativa, foram instituídos em Vila Rica o Senado da Câmara, a Junta da Fazenda Real, a Junta dos Recursos, a Junta da Justiça e, também, o Tribunal da Relação, subordinado à Casa de Suplicação, que ficava em Portugal. Todos esses órgãos serviam como sustentáculo para a ordem política que se pretendia ali estabelecer, auxiliando o controle da colônia pela metrópole. Esse controle se tornava cada vez mais evidente com o aprimoramento do aparato judiciário e administrativo. A cultura do colonizador, interiorizada pouco a pouco na colônia, também demonstrou importante papel nesse aspecto. Em outras palavras, a sociedade de Vila Rica institucionalizava-se progressivamente, sob o tãção do colonizador.

A vila improvisada dos primeiros tempos acabou ganhando características de um importante núcleo urbano. Desde que transformados em

vilas, os povoados ficaram sob as normas reguladoras da Coroa, inclusive no que tange à arquitetura e ao urbanismo. Sylvio de Vasconcellos cita, ao tratar da legislação quanto a esse respeito, as cartas régias que determinavam, por exemplo, a criação, nas vilas, em lugar propício, de uma praça e no meio dela, o pelourinho.⁴³ Deveriam ser criadas, também, nas vilas, as casas das recreações e audiências e as cadeias. As casas dos moradores deveriam ser uniformes e circunscritas às ruas. Estas, por sua vez, seriam largas e o seu traçado concorreria para estabelecer a ordem da cidade, juntamente com a disposição dos prédios públicos.

Além dessas cartas régias, Sylvio de Vasconcellos menciona as “Ordenações do Reino”, que tratam mais especificamente das construções particulares, do que se pode ou não fazer nelas.⁴⁴ A essas Ordenações, somava-se a legislação das Câmaras municipais, sob cuja jurisdição estavam, por exemplo, a apropriação do solo urbano, a medida da frente do terreno, a construção de chafarizes, pontes, calçadas.

Além dessas regras para a ordenação do espaço físico, que, segundo Sylvio de Vasconcellos, nem sempre eram cumpridas, devido a fatores como a “topografia, a desobediência dos súditos, o relativo afastamento da Metrópole, o desenvolvimento rápido e a improvisação”,⁴⁵ a Câmara atuou, também, na

⁴³ VASCONCELLOS, 1977, p. 87-88.

⁴⁴ VASCONCELLOS, 1977, p. 89.

⁴⁵ VASCONCELLOS, 1977, p. 91.

vida cotidiana de Vila Rica, permitindo-se apresentar normas a respeito “da taxaço de preos, aferiço de pesos e medidas, inspeço do comérrio, taxaço de oficiais mecânicos e jornaleiros e concessão de licença para lojas, vendas e exercício de ofícios”.⁴⁶

No período entre 1730 e 1770, houve um processo de urbanização da vila, tendo sido construídas importantes obras públicas, como o Palácio dos Governadores, concluído em 1744. Tal edifício constitui “a única edificação nas Minas com uma arquitetura que se assemelha à de uma fortaleza militar”,⁴⁷ imprimindo à praça um aspecto de cenário ao poder ali localizado:

A construção do Palácio, na década de 40, conferiu à praça o estatuto de cenário capaz de colocar o poder em evidência, sobrepondo-o e irradiando-o para o restante da cidade. Diferente de outros núcleos urbanos, os edifícios públicos formavam um cenário naquele espaço, sem a concorrência dos monumentos religiosos. A capela de Santa Rita, por exemplo, além de uma construção acanhada, já na década de 50 teria sido demolida. Em 1797, com parte do prédio da Casa de Câmara e Cadeia construído, a praça valorizou-se notadamente, com as obras de reforma, que a aterraram e a ampliaram.⁴⁸

A praça sediava eventos cívicos e festivos, tornando-se uma espécie de palco para os rituais políticos e religiosos ou espaço para a publicidade da Câmara. Ali, também, encontravam-se, junto ao prédio da Câmara, o sino e o relógio público. Lugar onde se reuniam as construções que representam o

⁴⁶ ANASTASIA, C. M. J.; LEMOS, C. S.; JULIÃO, L., 1999, p. 54.

⁴⁷ ANASTASIA, C. M. J.; LEMOS, C. S.; JULIÃO, L., 1999, p. 56.

⁴⁸ ANASTASIA, C. M. J.; LEMOS, C. S.; JULIÃO, L., 1999, p. 56-57.

poder político, a praça de Vila Rica constitui “um raro exemplar, na colônia portuguesa, da estética principesca barroca, como convém a uma cidade desenhada pela vontade absolutista”.⁴⁹ Lewis Mumford afirma que o traçado da cidade barroca, tendo a praça como centro, “tanto simbólica quanto praticamente, estabelecia o planejamento que todas as coisas se achavam ‘sob controle’”.⁵⁰ Estas são, segundo Mumford, as características da política absolutista e que se fixaram como marcas da capital barroca:

Lei, ordem, uniformidade – tudo isso são, pois, produtos especiais da capital barroca; mas a lei existe para confirmar a situação e assegurar a posição das classes privilegiadas; a ordem é uma ordem mecânica, baseada não no sangue, na vizinhança ou nas finalidades de parentesco e nas afeições, mas na sujeição ao príncipe reinante; e quanto à uniformidade do burocrata, com seus escaninhos, seus processos, sua papelada, seus numerosos métodos de regularizar e sistematizar a coleta de impostos. Os meios externos de impor esse padrão de vida acham-se no exército; seu braço econômico é a política capitalista mercantil; e suas instituições mais típicas são o exército permanente, a bolsa, a burocracia e a corte.⁵¹

Em Vila Rica, como nas cidades barrocas européias, à burocracia política e à disciplina do exército, incorpora-se ainda a ordem sagrada da Igreja. Espalhadas por toda a cidade, como elementos da identidade de cada lugar, as igrejas foram construídas, na maioria das vezes, pelas irmandades, tendo ganhado uma posição de destaque na paisagem urbana. Juntamente com o

⁴⁹ ANASTASIA, C. M. J.; LEMOS, C. S.; JULIÃO, L., 1999, p. 57.

⁵⁰ MUMFORD, 1998, p. 394.

⁵¹ MUMFORD, 1998, p. 399.

Estado, a Igreja, portanto, foi definindo a composição física da cidade, em meio a uma topografia acidentada e, também, a uma vida social que ali foi se formando, cada dia mais arraigada nos ideais dessas duas instituições, as quais comungavam seus interesses para o sucesso da política autoritária, que foi o emblema da sociedade mineradora.

O espaço urbano se consolida com o desenvolvimento de mais outros dois elementos: a casa e a rua. A primeira, antes simples rancho, com piso de terra batida, um só cômodo e sem nenhum conforto, quando da improvisação dos primeiros anos, foi se modificando com o tempo, quando já abrigava famílias e não apenas os trabalhadores das minas, até se tornar, com o surgimento de novas técnicas e materiais, construção mais sólida, com mais cômodos e fachadas mais cuidadas. O requinte no interior e no mobiliário só apareceria na segunda metade do século XVIII, nos sobrados das famílias abastadas, localizados geralmente na área central.⁵² Alinhadas às ruas e construídas nos limites dos lotes, as casas “formavam uma espécie de massa compacta, de fachadas uniformes e contínuas, que funcionava como um fundo na paisagem urbana, ficando reservada aos edifícios públicos a arquitetura escultural e de dimensão em grande escala”.⁵³

À casa, lugar de intimidade da família, opunha-se a rua, espaço onde se davam os encontros e transações, lugar de passagem de mercadores, caminho

⁵² VASCONCELLOS, 1977, p. 167.

⁵³ ANASTASIA, C. M. J.; LEMOS, C. S.; JULIÃO, L., 1999, p. 59.

onde transitavam, em serpentinas, as pessoas de posse. A rua também funcionava como elo entre o privado e o público, pois, através dela, chegava-se à praça, lugar dos acontecimentos públicos. Em dia de cerimônia, fosse cívica ou religiosa, as ruas apareciam iluminadas e enfeitadas, formando, com a praça, as sacadas dos sobrados e os adros das igrejas, uma espécie de cenário para que os representantes da Igreja e do Estado demonstrassem o seu poder. Tamanha importância tinham as cerimônias que, “muitas vezes, o trajeto das procissões, os passos e oratórios externos chegavam até mesmo a definir o próprio traçado urbano”.⁵⁴

Para além das cerimônias civis e religiosas, por ocasião dos encargos da Câmara, casamentos, batizados, mortes, dias de santos, além daquelas organizadas pelos moradores para celebrar a colheita ou as estações do ano, o espaço público também era palco de conflitos. Ao mesmo tempo em que impunham uma ordem à cidade, as ruas e a praça constituíam-se espaços propícios para o estabelecimento da desordem por aqueles que faziam das festas ocasiões para subverter as regras impostas pela Coroa ou seus representantes e/ou profanar a Igreja.

Muitas das celebrações religiosas na Minas barroca eram realizadas pelas irmandades, a exemplo dos funerais, cujo aparato, tímido ou suntuoso, dependia do prestígio social do morto. Essas instituições tinham um papel

⁵⁴ ANASTASIA, C. M. J.; LEMOS, C. S.; JULIÃO, L., 1999, p. 71.

importante na vida social da cidade, “núcleo de difusão da ideologia e cultura do colonizador, no contexto da Contra-Reforma, contribuindo para a formação das visões do mundo que povoaram a alma do homem setecentista e que contagiaram suas práticas sociais”.⁵⁵ Às irmandades também se deve a grandiosidade de muitas igrejas ali erguidas; tais instituições contribuía com avultosos donativos para que os seus templos fossem construídos com tamanha riqueza.

Nelson Omegna, em *A cidade colonial*,⁵⁶ já atentara para a opulência dispensada às construções oficiais e religiosas em contraste com a sobriedade das residências no Brasil colonial. Tal opulência se deve, segundo o historiador, ao artificialismo que impregna a religião naquele tempo, artificialismo decorrente do objetivo que tinham os seus construtores de causar impressão, uma vez que a imponência das igrejas poderia aumentar a confiança do povo na missão do colonizador. O gosto pela ostentação, segundo Omegna, era característica do “velho Português, e que, naturalmente, influiu na fisionomia das nossas cidades”.⁵⁷ A religião que se incrustou na cidade colonial, tanto em Minas como em outras regiões do país, era

[...] uma religião mais de terror que de bondade, mais de vistosas e mágicas ostentações externas que de decisões internas espirituais e normativas, cujo Deus vingativo e duro, era, no fim, transigente e subornável. Por isso, a concepção

⁵⁵ ANASTASIA, C. M. J.; LEMOS, C. S.; JULIÃO, L., 1999, p. 77.

⁵⁶ OMEGNA, Nelson. *A cidade colonial*. 2. ed. Brasília: Embrasa, 1971.

⁵⁷ OMEGNA, 1971, p. 46

religiosa, nem sempre correspondendo à moral, inspirava realizações materiais, de vulto proporcionado a grandes quedas e faltas graves dos devotos, os quais, edificando igrejas e capelas ricas e vistosas, achavam um remédio à inquietação dos próprios pecados.⁵⁸

Para Sylvio de Vasconcellos, havia em Vila Rica “a falta de um sentimento religioso mais autêntico, sem embargo da profusão de ordens terceiras e irmandades, interessadas muitas vezes por outros misteres que não só os espirituais”. O clero, muitas vezes dado à controvérsia e à desobediência aos seus superiores, “entregava-se ao comércio, aos engenhos e mesmo ao contrabando e extravios do ouro”,⁵⁹ tendo sido, por isso, proibida a presença de suas ordens regulares nas Minas, o que de certa forma abriu espaço para a presença das Ordens Terceiras, formadas por leigos.

Para a majestade e a opulência da arquitetura religiosa colonial, também concorreram o intenso espírito devocional da antiga família brasileira e o temor à morte que tinha o devoto.⁶⁰ Tais devoção e respeito ao sagrado ficaram impressos nos monumentos barrocos ali edificadas, como uma prova material da fé que regia a sociedade mineira do século XVIII, herdeira da cultura do colonizador. Esta parece se acomodar bem às Minas, ganhando ali feições específicas e contribuindo na transformação da cidade como centro civilizador. O apelo aos sentidos, a ostentação, a representação e o ritual não

⁵⁸ OMEGNA, 1971, p. 47-48.

⁵⁹ VASCONCELLOS, 1977, p. 44.

⁶⁰ OMEGNA, 1971, p. 48-49.

estão presentes apenas nas festas propriamente ditas, mas, também, no cotidiano daquela sociedade, num simples abrir de leques das donzelas, como características do estilo de vida barroco, que é encenado na Vila Rica ficcional de *Os sinos da agonia*, de Autran Dourado.

1.3 A cidade barroca de *Os sinos da agonia*

Italo Calvino, em *As cidades invisíveis*, descreve pela narrativa de Marco Polo as múltiplas cidades que compõem o império sem fim e sem forma de Kublai Khan.⁶¹ Nessa descrição o viajante apresenta ao imperador territórios cercados de maravilhas e curiosidades, construídos a partir de estruturas bizarras e onde se trocam mercadorias exclusivas. As observações de Marco Polo partem de uma primeira cidade que permanece implícita, no caso, Veneza, sua cidade natal. As outras que visita ou imagina, como concluiu Khan, formam-se pela troca de elementos; variações de um modelo que se preenche com olhares, símbolos, recordações, desejos e sonhos.

Dentre as cidades descritas por Marco Polo, Irene é aquela que ele vê da extremidade do planalto, quando as luzes se acendem permitindo-lhe distinguir o povoado lá embaixo. No entardecer brumoso, “uma claridade anuviada infla-se como uma esponja leitosa aos pés da enseada”,⁶² registra o narrador. Ao

⁶¹ CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

⁶² CALVINO, 1991, p. 114.

contrário do que esperava Khan, o viajante não soube dizer como seria Irene vista de dentro, certamente seria uma outra, bem diferente. Tendo visitado inúmeras cidades nas suas missões diplomáticas a serviço do imperador, Polo chegara a mais esta conclusão: “a cidade de quem passa sem entrar é uma; é outra para quem é aprisionado e não sai mais dali; uma é a cidade à qual se chega pela primeira vez, outra é a que se abandona para nunca mais retornar”.⁶³

A imagem da cidade invisível de Irene, a sua perspectiva a partir do olhar de fora, a bruma que a reveste de uma certa “claridade anuviada”, até certo ponto dramática, podem ser vislumbradas na Vila Rica de *Os sinos da agonia*, de Autran Dourado. Esta parece distinta daquela em que vivia anteriormente o personagem Januário. De longe, do alto da Serra do Ouro Preto, ele a olha, de certa forma concebendo-a em seu estranhamento. Depois de ter escapado da prisão e de se esconder durante um ano nos sertões com o escravo Isidoro, Januário contempla Vila Rica, agora iluminada pela lua cheia, “esparramada pelas encostas dos morros e vales lá embaixo”.⁶⁴

A Vila Rica recriada em *Os sinos da agonia*, apesar de possuir um vínculo com a “cidade real”, materializada na pedra, é apresentada sob o olhar do narrador, estando sujeita, portanto, à imaginação, à linguagem literária. Não há, assim, um comprometimento estrito com a História, uma necessidade de exatidão factual. Alguns aspectos podem ser silenciados e outros, evidenciados.

⁶³ CALVINO, 1991, p. 115.

⁶⁴ DOURADO, 1974, p. 15.

Especialmente nesse romance, a cidade ficcional constrói-se a fim de realçar e denunciar o estatuto de teatro da cidade real, mas não coincide com esta. É uma cidade reelaborada pela invenção literária, metonímia do Brasil, mergulhado, no tempo da escrita do romance, no regime ditatorial. Publicado em 1974, durante esse regime, portanto, o romance retoma outra época de opressão no Brasil, o século XVIII. Uma vez distanciado o tempo ficcional, Autran Dourado recupera, ficcionalmente, a estética barroca presente na Vila Rica do contexto histórico que é, pois, reinventado na cidade encenada, como artifício para se construir um romance que trata, de forma simbólica, da ditadura. Esse deslocamento, no tempo e no espaço, de que se serve o romancista será tratado adiante, nos capítulos seguintes.

A trama de *Os sinos da agonia* é ambientada, provavelmente, no final do século XVIII. Nesse período, assistia-se à decadência da idade do ouro nas Minas Gerais, quando a população vivia atemorizada sob os olhos inquiridores do representante da Coroa portuguesa, pronto para proclamar a derrama⁶⁵ a qualquer momento, como punição ou para encher os cofres da metrópole. Segundo o próprio Autran Dourado, seu romance não é histórico, não há nomes de personagens históricos, tampouco datas que demarcam precisamente o ano ou a época; “no máximo ‘era de 60, 30’, e assim mesmo muito pouco e vagamente, para efeito de ambigüidade e simbolismo”. Para “ambiência e

⁶⁵ DERRAMA: No séc. XVIII, na região das minas, cobrança dos quintos em atraso ou de imposto extraordinário. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio século XXI*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999, p. 627.

sobretudo para o caráter de farsa e paródia carnavalesca, de visão poética da História”,⁶⁶ a Vila Rica do romance reflete o aparato religioso, artístico e político que marcou a Vila Rica real e do qual a cidade ainda é testemunha.

O romance se estrutura em quatro blocos (ou capítulos) aparentemente isolados, que o autor denominou jornadas – signo que se refere aos atos dramáticos no teatro antigo e no poema dramático espanhol, mas que se inter-relacionam dentro de um princípio de verossimilhança a partir do qual os vários conflitos se condensam numa única tensão. Das quatro jornadas que formam o romance, as três primeiras são dedicadas a Januário, Malvina e Gaspar, respectivamente, e a quarta é composta pela parte final de cada uma das jornadas anteriores, procurando-se atingir uma unidade interior da obra, o que configura a inovação narrativa do romancista – “não há fusão, mas independência absoluta, cada maneira de ver e narrar é ambígua e mesmo contraditória em relação às outras”.⁶⁷ Um detalhe suprimido de um bloco pode aparecer em outro, de forma que a percepção torna-se fragmentada.

Vila Rica, atual Ouro Preto, é apresentada no romance, desde o início da narrativa, envolvida por dois elementos fundamentais: a bruma e os sinos.

⁶⁶ DOURADO, Autran. *Uma poética de romance*: matéria de carpintaria. São Paulo: Difel, 1976, p. 149. A idéia de farsa e da paródia carnavalesca também será retomada no terceiro capítulo, quando se tratará do ilusionismo a que se propõe Autran Dourado na escrita do romance.

⁶⁷ DOURADO, Autran. *Os sinos da agonia*: romance pós-moderno. *Revista da USP*, São Paulo: Edusp, n. 20, 1999, p. 123.

Para Agostinho Vieira Neto,⁶⁸ o elemento bruma constitui a base descritiva da narrativa de *Os sinos da agonia*, “através da qual a imagem da cidade vai oscilando entre claridade e escuridão”.⁶⁹ O crítico analisa, à luz da semiótica, as manifestações artísticas e culturais da cidade representada no romance, que se associam, no espaço narrativo, como uma cadeia signica que “procura desenhar rostos que transcendem às configurações físicas da cidade”,⁷⁰ esta também apreendida como signo, ou espaço que promove a concorrência de signos.

A bruma é constantemente retomada pela narrativa, mais precisamente no capítulo dedicado a Januário, personagem que vê a cidade de fora. Névoa, neblina, nuvem e outros tantos vocábulos ou expressões que derivam dessas palavras, ou que aludem ao aspecto opaco da bruma, contribuem para revelar um aspecto, no desenho da cidade, que o narrador intenta apresentar. O nevoeiro, ou bruma, segundo Chevalier,⁷¹ é símbolo do indeterminado, de uma fase de evolução em que as formas ainda parecem indistintas. Acredita-se, também, que o nevoeiro “preceda as revelações importantes; é o prelúdio da manifestação”, “símbolo igualmente de uma mescla de água e de fogo, que

⁶⁸ VIEIRA NETO, Agostinho. *Imagens de Vila Rica/Ouro Preto no espaço narrativo: uma leitura intersemiótica de Os sinos da agonia e Boca de chafariz*. 1996. 142 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1996.

⁶⁹ VIEIRA NETO, 1996, p. 44.

⁷⁰ VIEIRA NETO, 1996, p. 18.

⁷¹ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. Vera da Costa e Silva *et al.* 10. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

precede toda consistência, como o caos das origens”.⁷² Paradoxalmente, a bruma contém em si o claro e o escuro, a luz e a sombra; aproxima e distancia; representa o decifrável/indecifrável da retórica barroca em seu aparato teatral. A fumaça, espécie de bruma dos palcos, também concorre na construção desse jogo com o visível, com o que se pretende mostrar e com o que se quer oculto, no teatro.

Em *Os sinos da agonia*, a bruma vem substituir, ou ocultar, a claridade da lua cheia. A Vila Rica que Januário vê esparramada pelas encostas dos morros e vales parece-lhe muito distinta daquela cidade que se punha aparatosa e festiva em dias de cerimônia. Do alto da Serra do Ouro Preto, ele vê a cidade dormindo, isenta de qualquer rufar de tambores ou ornamento. A luz que o faz distinguir os telhados da casa assobradada do pai, as pedras do calçamento, as igrejas solitárias é a “luz leitosa da lua cheia”, “a brancura enluarada, fria, neutra, indiferente, espectral e suspensa”, que, pouco a pouco, vai sendo tomada pela bruma, “a cidade um só floco de nuvem”.⁷³

Filho bastardo do rico Tomás Matias Cardoso, Januário foi condenado por crime de lesa-majestade por ter assassinado o marido da amante, João Diogo Galvão, verdadeiro potentado de Vila Rica e muito afeto ao Capitão-General. Tal crime é tomado como parte de um motim contra os representantes do poder, levando a cabo o espetáculo da sua “morte em efígie”, em que uma

⁷² CHEVALIER, 1996, p. 635, 634.

⁷³ DOURADO, 1974, p. 17, 21.

imagem ou boneco substitui o corpo do condenado na cerimônia e da qual se tratará adiante. Fugido da prisão por ajuda do pai, Januário decide voltar a Vila Rica para se entregar aos soldados e ser efetivamente morto. O romance se inicia com a descrição da noite agônica que antecede a morte de Januário. Ele e o escravo Isidoro se encontram escondidos nas ruínas de uma mina abandonada, nos contrafortes da Serra do Ouro Preto, e vêem a cidade adormecida. Essa imagem o faz recordar a voz cavernosa do pai pedindo que não voltasse, a mãe mameluca à espreita da morte, o som de sinos de há muitos anos.

O fato de estar confinado num espaço exíguo, em meio às ruínas, a cidade adormecida, a neblina que vem chegando aos poucos, tornando tudo confuso e indefinido, a voz cavernosa do pai e o som soturno dos sinos apontam para a idéia de destino e da condição sem saída do personagem. Januário é ignorado pela cidade que dorme, e o pai, símbolo de poder familiar, que o salvara da prisão, havia pedido que não voltasse. A cidade não mais lhe pertencia e a restauração de Januário só poderia vir com a morte. As ruínas, elementos caros à arte barroca, símbolo da degeneração do período e que Walter Benjamin associou à alegoria,⁷⁴ também explorada no barroco, sugerem a visão da morte, a que o personagem do romance espera, já decidido a se entregar.

⁷⁴ BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 200. Para Benjamin, “As alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas. Daí o culto barroco das ruínas”.

Na ocasião, quando a cidade vai sendo tomada pela bruma, Januário, que “se sentia já morto, quem sabe na verdade não estou morto, se perguntava”,⁷⁵ conjectura sobre sua história com Malvina, a noite do crime que cometera com a ajuda dela, a festa realizada para sua morte em efígie na praça, o quanto estava preso àquela cidade, “sempre para ela voltado, mesmo quando ausente, nos sertões distantes por onde andou perdido, escondido, perseguido”.⁷⁶ Tais pensamentos se baseiam em material esparso que lhe vem à memória e nas informações que a parca linguagem de Isidoro lhe dá. Januário, apesar de aparentemente decidido a se entregar aos soldados, encontra-se, naquela noite, em sua fase de evolução, de indeterminação. Aqui, a bruma parece, sim, conforme esclareceu Chevalier, preceder uma manifestação, uma consistência, a do destino de Januário e, conseqüentemente, de Isidoro, que já parecia uma sombra daquele, acompanhando-o noite e dia.

Tamanha é a importância que a bruma exerce na narrativa de *Os sinos da agonia* que, para além de um elemento circunscrito ao campo visual, acaba por delinear, juntamente com os sinos, o universo semântico do romance, especialmente no capítulo “A farsa”, palavra que não deixa de ter um sentido de ocultação, de simulação, como a bruma. Nesse capítulo, por exemplo, Joana Vicência é descrita, sob o ponto de vista de Januário, como “névoa de bondade”, “nuvem de bondade”, e a voz grossa do pai soa “cavernosa”, “como

⁷⁵ DOURADO, 1974, p. 17.

⁷⁶ DOURADO, 1974, p. 17.

ondas, ecos redondos de volta das serras e quebradas, redobrando, de um sino-mestre tocado a uma distância infinita”.⁷⁷ Do alto da serra, os telhados negros das casas parecem a Januário “riscados contra a alvura empoeirada do céu”.⁷⁸ Os ecos da noite lhe trazem uma “poeira prateada”; e o mundo se apresenta

[...] coagulado e redondo como as surdas e grossas ondas de um sino-mestre, aquele mundo de silente e imperiosa beleza, envolto num halo de mistério, na sombria luminosidade, no distanciamento em que se achava perdido, a noite que procurava apagar dentro dele as arestas mais acentuadas da sua angústia, da sua dor, da sua agonia. Não fosse tudo, não estaria ali agora vendo a cidade da qual não podia se aproximar mais do que a padraço [...].⁷⁹

A bruma, portanto, contribui para estabelecer um jogo entre o visível e o invisível no romance, seja quanto à representação da cidade, seja, por extensão, no tocante aos fatos narrados, que se mostram metaforicamente brumosos aos olhos e à lembrança de Januário – “Foi antes ou depois do presente do punhal? Não conseguia se lembrar, tudo tão brumoso, tanta coisa tinha acontecido, tanto as coisas se distanciavam ligeiras naquele ano de ausência”.⁸⁰ Quanto ao segundo aspecto, o dos fatos narrados, a própria estrutura narrativa de *Os sinos da agonia* – em blocos – já estabelece uma fragmentação da trama. O leitor só tem conhecimento de toda a história quando

⁷⁷ DOURADO, 1974, p. 16, 19, 15.

⁷⁸ DOURADO, 1974, p. 17.

⁷⁹ DOURADO, 1974, p. 17.

⁸⁰ DOURADO, 1974, p. 20.

as referências ocultas de um determinado capítulo são desveladas em outro, sob o ponto de vista de outro personagem.

Ao caráter de visibilidade/invisibilidade expresso pela bruma no romance, soma-se um outro, o de corporeidade. Os objetos, as vozes, as badaladas dos sinos parecem ampliados em sua materialidade, em sua corporificação. Isso pode ser percebido, por exemplo, na descrição da voz do pai de Januário, “carvernosa, arrancada das entranhas”;⁸¹ no tratamento dado à luz da lua cheia, que se apresenta “leitosa”, “grande e sangüínea”; ou na cor e espessura que ganham os ecos e ruídos– “a poeira prateada dos ecos, o ciciar cintilante”.⁸² Essa corporeidade, que parece realçada pela presença da bruma, também pode ser observada quando o narrador se refere ao estado insone de Januário – “as coisas perdiam a dureza de suas arestas, se esbatiam esfumadas, viviam num estado espectral de sonho” –;⁸³ ou aos olhos de Isidoro, cujo branco era “mais castanho e lustroso do que nunca, todo raiado de sangue. Os olhos aveludados de tanto dormir”.⁸⁴

A sinestesia sugerida por essas descrições e por mais tantas outras que compõem a narrativa aponta para o apelo da arte e das festas barrocas aos sentidos. Nesse contexto, além da profusão de cores e imagens (do aspecto

⁸¹ DOURADO, 1974, p. 15.

⁸² DOURADO, 1974, p. 17.

⁸³ DOURADO, 1974, p. 52.

⁸⁴ DOURADO, 1974, p. 216.

visual, portanto) que marcou essas festividades e que Antonio Maravall considera instrumento eficaz “próprio das sociedades nas quais se desenvolve uma cultura massiva de caráter dirigido”,⁸⁵ a exemplo da cultura barroca, também o olfativo, o tátil e o auditivo tiveram seu papel. No cortejo descrito em *Os sinos da agonia*, os sentidos são representados pelo cheiro dos perfumes das mulheres, da cachaça consumida em demasia e do incenso queimado nos turíbulos; pelo roçar do tafetá ou veludo e pelo soar dos tambores, dos instrumentos musicais e dos sinos.

Os sinos, especialmente nas cidades coloniais mineiras, além de participarem das festividades, sejam elas religiosas sejam cívicas, tiveram, e ainda têm, uma função também no cotidiano das vilas, anunciando o horário e a natureza da missa, se celebrada por vigário ou bispo, se missa festiva ou fúnebre, de agonia ou Natal, se enterro de criança, mulher ou homem. No romance, o tanger dos sinos tem papel fundamental na construção da atmosfera barroca que envolve a cidade de Vila Rica, assim como a bruma. Para Vieira Neto, “pela variação de alturas e timbres (graves, médios e agudos), os sinos expressam, em antecipação, os graus de densidade dramática que serão registrados no romance”.⁸⁶ As pancadas da agonia que prenunciam a morte de Malvina, graves, longas e bem espaçadas, pedindo reza como de costume,

⁸⁵ MARAVALL, José Antonio. *A cultura do barroco: análise de uma estrutura histórica*. Trad. Silvana Garcia. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997, p. 389.

⁸⁶ VIEIRA NETO, 1996, p. 99.

representam o ápice dessa densidade dramática. Além dos dobres de agonia e dos rotineiros, que anunciam a missa e o Ângelus, os sinos também soam de forma particular, no romance, na ocasião do velório de João Diogo Galvão, mesário e protetor de irmandade: “duas pancadas três vezes, os dobres espaçados. Primeiro os sinos pequenos, depois os meões. Por último, os sinos-mestres. Que dobre era? Devia ser o pai que tinha direito, a finados. Em todas as igrejas. De tempos em tempos”.⁸⁷

Símbolo de purificação, o som dos sinos afastaria as influências do mal ou anunciaria a sua aproximação. Segundo Chevalier, “pela posição de seu badalo, o sino evoca a posição de tudo o que está suspenso entre o céu e a terra, e, por isso, mesmo, estabelece uma ligação entre os dois”.⁸⁸ Os sinos aparecem também, no romance, como notas de uma corrente metafórica, o que pode ser percebido em fragmentos como: “mundo coagulado e redondo como as surdas e grossas ondas de um sino-mestre”, quando o narrador descreve a sombria luminosidade provocada pela bruma; “olhos grandes, rasgados, de um brilho persistente, continuando depois no ar, mesmo quando ela os cerrava ou se afastava feito as ondas de um sino ficam para sempre soando no ar” e “sorriso que continuaria a vibrar trêmulo no ar que nem as macias ondas de um sino”,⁸⁹

⁸⁷ DOURADO, 1974, p. 132.

⁸⁸ CHEVALIER, 1996, p. 835.

⁸⁹ DOURADO, 1974, p. 17, 41, 53.

na descrição feita, sob o ponto de vista de Januário, do olhar e do sorriso de Malvina.

Ambos os elementos, a bruma e os sinos, contribuem, portanto, na construção da cidade ficcional de Vila Rica, onde parecem ganhar novos realces e significações. O aspecto brumoso que a envolve aponta, como já mencionado, para a cidade de Irene. Os sinos, por sua vez, e os outros artefatos usados nas cerimônias barrocas lembram outra cidade imaginada por Calvino, a de nome Sofrônia, que se compõe de duas meias cidades: uma fixa e outra provisória.

A cidade fixa é a dos carrosséis e tiros ao alvo, da montanha-russa e da roda-gigante, e a provisória é a de pedra e cimento, dos bancos, fábricas e escolas. Esta é a cidade que se desmonta quando terminada sua temporada e então é levada para os “terrenos baldios de outra meia cidade”. A que permanece à espera de que a “vida inteira recomece”⁹⁰ é a cidade circense, cuja efemeridade é só aparente, como, aliás, é o teatro. Seja no espaço do circo ou do teatro, na cidade de Sofrônia, na cidade de Vila Rica, um espetáculo parece estar constantemente à espera do ator, do diretor, da platéia. Essas atribuições ou “papéis” são permutáveis: pode-se ser ora ator, ora diretor, ora espectador. O miserável, o bobo ou o palhaço pode se transformar em herói, rei ou amante.

Em *Os sinos da agonia*, a relação entre a cidade fixa e a provisória, ou mesmo o findar de uma para o iniciar da outra, pode ser estabelecida pelo

⁹⁰ CALVINO, 1991, p. 61.

caráter velador/desvelador que a bruma imprime a esse espaço. A cidade que se apresenta brumosa naquela noite de agonia é transformada em uma outra, iluminada, renascida. A bruma se desfaz como as cortinas do teatro que se abrem para a hora do espetáculo:

A claridade desfazia a bruma. Primeiro os galos de canto engalanado, clarins e penas coloridas, agora um sino chamando para a missa. Seis horas, contou. Missa de vigário. O sino pequeno do Carmo, as batidas finas e curtas, secas, ligeiras. Missa de vigário, não de qualquer padre. Pelas três pancadas finais mais espaçadas, depois das pancadinhas de costume. Conhecia a fala dos sinos, os dobres e pancadas, os repiques.⁹¹

Renascida das brumas, Vila Rica torna-se cidade-palco, cenário para as representações da vida social, sejam elas celebrações políticas ou religiosas, exhibições de um ou outro morador abastado nas ruas da cidade, nas sacadas dos sobrados e até mesmo em suas próprias residências. Para Reinaldo Marques,⁹² a trama de *Os sinos da agonia* se desdobra num “espaço de teatralidade”, em que as personagens representam papéis cênicos, seja no espaço público, a cidade, as ruas e a praça, seja no privado, as casas e suas dependências:

De um lado a teatralidade atua como ingrediente velador/desvelador das paixões e emoções que não podem ser socializadas em decorrência de seu significado virulento, altamente nocivo à ordem social e às diferenças culturais; de

⁹¹ DOURADO, 1974, p. 206.

⁹² MARQUES, Reinaldo Martiniano. *Os sinos da agonia*: técnica narrativa e consciência trágica na ficção de Autran Dourado. 1984. 224 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1984.

outro lado, funciona a teatralidade como instrumento de dissimulação e mascaramento da decadência do corpo social representado, ou seja, a sociedade mineradora e colonial das Minas Gerais.⁹³

No que diz respeito ao espaço privado, o caráter teatral do modo de vida social da Vila Rica de Autran Dourado é especialmente delineado no cotidiano do sobrado da Rua Direita, que o personagem João Diogo Galvão comprou por gosto de Malvina, com quem acabara de se casar. O típico sobrado de gente abastada, assim o queria Malvina: “o chão de tábuas corridas de madeira de lei, muito bem aplainadas e cepilhadas, os tetos apainelados, pinturas de alto preço, as sacadas de rendilhado de ferro com as letras de João Diogo Galvão”.⁹⁴ À Malvina, couberam as alfaias e adornos, baixelas, candelabros, pratarias, tapetes e cortinas, roupas de cama, todo o cenário interior da casa, espaço também teatral, onde é representado o dia-a-dia da família mineira setecentista. A sala, onde se dão as noites de música e alegria, faz as vezes de palco, e os quartos e a cozinhas são bastidores, espaço para a trama, como já atentara Marques.

Quanto ao espaço público, as ruas, os adros das igrejas e, particularmente, a praça, parecem constituir, também, um legítimo teatro. Ali se dão os espetáculos realizados ao gosto da Coroa, presididos pelo Capitão-General; as solenidades públicas da Câmara; as procissões e celebrações

⁹³ MARQUES, 1984, p. 84.

⁹⁴ DOURADO, 1974, p. 87.

religiosas; as paradas e desfiles militares que acompanham essas festividades; e, também, os encontros e transações dos habitantes que, nessa atmosfera de representações, acabam por adquirir um caráter teatral. Em outras palavras, a cidade se constitui como um espaço para o espetáculo, seja ele privado seja público.

Em *Os sinos da agonia*, o ápice de pensamento da cidade como espaço teatral se dá na descrição do espetáculo da “morte em efígie” de Januário. Assegurada aos fugitivos ou mortos na prisão,

[...] a morte em efígie, ainda que farsa, tinha todas as consequências da natural. Seguia-se dela a servidão e a infâmia da pena e o confisco dos bens. Não aproveitava em circunstância alguma ao réu a esperança de perdão; e quem o quisesse poderia matar sem receio de crime.⁹⁵

Um boneco de palha era construído para substituir o corpo do condenado na cerimônia, que em caso de crime contra el-Rei (de lesa-majestade, crime de primeira cabeça) fazia-se, segundo as ordens do Capitão-General, aparatosa e festiva, como a do personagem Januário.

No romance, a cerimônia é narrada a partir das lembranças de Januário, o qual a ouviu, por sua vez, do escravo Isidoro. Januário recompunha o que não tinha visto com a ajuda da imaginação e da memória, do que sabia sobre sacrifícios e sortilégios, “como se pintasse o painel da própria morte: e na

⁹⁵ VASCONCELOS, Diogo de. *História antiga das Minas Gerais*. 4. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1999, p. 351.

verdade o era, sentia”.⁹⁶ A cidade, na ocasião, é transformada num grande teatro em dia de espetáculo, cuja divulgação é realizada desde a véspera: grupos de três homens, vestidos em uniformes de gala, que percorriam ruas e caminhos, parando em largos e cruzamentos, para anunciar em voz cantada a pantomima que seria apresentada:

E rufavam no maior fragor, as batidas ritmadas, ora lentas e soturnas, ora disparadas, as suas caixas e tambores de fitas encarnadas e azuis. [...] Depois que se juntava mais gente, um deles desenrolava solene um papel comprido e publicava o bando com o decreto do Exmo. Sr. Governador e Capitão-General da Capitania das Minas. Papel igual, com a mesma letra bordada e graúda, para que mesmo as pessoas que só conheciam letras redondas pudessem ler e saber, foram pregados no pelourinho e na porta das igrejas.⁹⁷

No dia marcado para a cerimônia, a cidade amanhece ornamentada e festiva, à espera do fúnebre espetáculo. Na praça, que fazia as vezes de palco, estava levantada a forca construída especialmente para a ocasião. Uma tropa a guardava de frente para o palácio ornado de bandeiras e onde se punham mais soldados em fardamento de gala. A platéia se dividia nas ruas por onde passaria o cortejo, amontoada na praça ou disposta nas janelas e sacadas dos sobrados, essas enfeitadas com “vistas colchas de damasco vermelho e

⁹⁶ DOURADO, 1974, p. 35.

⁹⁷ DOURADO, 1974, p. 27, 28.

toalhas bordadas e guarnecidas de renda”,⁹⁸ como uma espécie de camarote muito requintado.

O burburinho que antecede ao espetáculo podia ser ouvido tanto nas ruas quanto na praça e nos sobrados. Nestes, mulheres e crianças se divertiam vendo toda aquela gente turbulenta e atrevida aglomerada lá embaixo, embriagando-se. Os homens, mais receosos, “só chegariam à frente quando o Capitão-General aparecesse na sacada principal do palácio ou descesse à praça”,⁹⁹ todos vestidos com as melhores roupas, pedrarias, cabeleiras brancas. A “arraia-miúda”, por sua vez, disputava, nas ruas e também na praça, os melhores lugares:

Era uma festa de moleques e mucamas em dias de folga, do femeaço e dos feitores, de pretos forros e brancos pobres, de mulatos e mamelucos, cafuzos, entrecruzas de caburés e curibocas, carijós. Aquele caldo de gente quente e espumante de onde nasceriam as flores gálicas e os esquentamentos. Um grande festim de raças e ofícios, selvagem, infernal, puro trópico.¹⁰⁰

Esses pretos forros e brancos pobres, tão impacientes quanto os potentados dos sobrados, aguardavam o cortejo que trazia o condenado ao som fúnebre dos sinos das igrejas, composto por soldados e seus cavalos em vestimentas de festa. A eles seguiam-se o cruciferário em batina de gala, outro

⁹⁸ DOURADO, 1974, p. 29.

⁹⁹ DOURADO, 1974, p. 29.

¹⁰⁰ DOURADO, 1974, p. 31.

padre benzendo o povo com incenso e as irmandades. Incorporados ao cortejo, vinha, ainda, o Senado da Câmara e os representantes da Justiça – o ouvidor, juízes e escrivães – e, enfim, a carreta que trazia o boneco de palha vestido com a “alva dos penitentes”,¹⁰¹ para ser enforcado na pantomima preparada na praça. De cada lado da carreta, seguiam três padres e, atrás dela, mais soldados para assegurar a ordem.

Aquele burburinho todo já não existia quando a carreta chega à praça e, ao silêncio da platéia, como a esperar o aparecimento do primeiro ator, surge, na sacada central do palácio o Capitão-General, para quem todos os olhos se voltam, tão reluzentes os seus ornamentos e tão admirável a sua glória:

[...] o retinir dos sabres e espadas, o faiscar dos cascos ferrados nas lajes, o brilho dos galões, bandeiras, insígnias e uniformes, a aparição aguardada e temida do Capitão-General na sacada, aumentavam ainda mais a gravidade do momento.¹⁰²

O enforcamento do boneco de palha figurando o réu Januário só é efetivamente realizado depois do discurso do padre. A ele se procede, para finalizar o espetáculo, o que o narrador chama de apoteose política – a fala do Capitão-General lida por um alferes, como para uma constante legitimação do poder colonial.

O romance, quando recompõe literariamente a “morte em efígie”, parece reiterar o caráter de teatralidade, de espetacularização, das práticas de

¹⁰¹ DOURADO, 1974, p. 33.

¹⁰² DOURADO, 1974, p. 34.

poder do Brasil colonial. Ao ficcionalizar a política dessa época, a cidade é representada como um teatro, palco público por excelência, e a história, um espetáculo. Dessa forma, evidenciam-se aí alguns elementos próprios da arte cênica: a bruma compõe o cortinado, a praça, em *mise-en-abyme*, torna-se um palco dentro de um palco mais amplo, a cidade; o Capitão-General e os representantes da Igreja dividem com o boneco de palha e as outras personagens o papel de atores, todos vestidos ao rigor do figurino; os moradores da cidade compõem a platéia; e os sinos das igrejas, por vezes apoiados pelo tambor dos soldados, cadenciam a encenação montada nesse cenário barroco do século XVIII.

A Vila Rica é reencenada, portanto, sob o estatuto de teatro e de representação, aqui tomada como espaço urbano ficcionalizado em seu arcabouço simbólico. Tal estatuto pode ser percebido na relação que cada personagem estabelece com a cidade, no cotidiano da rua e da casa apresentados pelo romance, no papel dos prédios públicos e das igrejas barrocas, nos rituais coloniais retomados pelo texto de Autran Dourado. Como teatro e representação, a cidade de *Os sinos da agonia* é transformada em uma cidade-palco, reconstruída pelo discurso, texto escrito, montado, posto em cena, traçado no jogo de sombra e luz, cor e movimento, denunciando uma estética que se quer grandiosa, dramática, barroca.

2 O TEATRO DO PODER

*Qué es la vida? Un frenesí.
Qué es la vida? Una ilusión,
Una sombra, una ficción,
Y el mayor bien es pequeño;
Que toda la vida es sueño,
Y los sueños, sueños son..*

Calderón de la Barca

Segundo Richard Sennett, deve-se aos romanos a expressão *theatrum mundi*, difundida no período barroco. Para o crítico, a “ordem visual” e a “ficção cívica” que caracterizaram a Roma do imperador Adriano estavam ligadas à idéia de imutabilidade e durabilidade da cidade, desde sua fundação. A criação de monumentos e obras públicas era uma maneira de evidenciar o poder do governante. Todos deveriam olhar, acreditar e obedecer. Aos próprios súditos era necessário e oportuno acreditar numa “Roma Eterna”, que lhes trouxesse segurança em meio a um “mundo implacável de forças obscuras e anseios incontroláveis”. Para isso, “o imperador precisava dramatizar seus poderes enquanto o povo mais ou menos teatralizava a vida na cidade”.¹⁰³

Essa tendência para a teatralização explica a popularidade da pantomima na Roma antiga. Esse gênero teatral parece ter influenciado o comportamento do soberano em suas aparições públicas como uma aparente tentativa de demonstrar o seu poder a partir de uma linguagem corporal que

¹⁰³ SENNETT, 2003, p. 82, 88.

contribuía para legitimar suas palavras e fixar sua imagem na mente do espectador: “a mão levantada, o dedo apontado, as costas voltadas”.¹⁰⁴ Essa linguagem e o ímpeto com que conduzia o crescimento da cidade, na construção de monumentos e obras públicas, eram os principais mecanismos de que o governante se servia para alcançar um prestígio social e, de certa forma, persuadir a população. Assim, “o reinado da pedra na cidade montou a cena para que os romanos só dessem crédito ao que os seus olhos viam”,¹⁰⁵ uma espécie de persuasão pelo olhar e pela repetição.

A metáfora do *theatrum mundi*, ou o “mundo é um palco”, parece proceder de fontes clássicas. No entanto, onde quer que haja política, o teatro se insinua num duplo efeito: simular e fingir, por um lado, e desconstruir e denunciar os desmandos do poder, por outro. Platão apresenta, em *Leis*, o homem como um engenhoso marionete dos deuses, cujos cordéis o arrastam para a virtude ou o vício.¹⁰⁶ Uma linha divisória e flexível, “o fio condutor, dourado e sagrado, da avaliação que se intitula a lei pública do Estado”,¹⁰⁷ faria o contrapeso entre essas duas forças. Essa imagem representa a hierarquia das instituições políticas e religiosas e a idéia de que o homem seria, apenas, um brinquedo nas mãos dos deuses. Shakespeare, em fins do século XVI, em *As you*

¹⁰⁴ SENNETT, 2003, p. 92.

¹⁰⁵ SENNETT, 2003, p. 92.

¹⁰⁶ PLATÃO. *As leis, ou da legislação e Epinomis*. Trad. Edson Bini. Bauru/São Paulo: Edipro, 1999.

¹⁰⁷ PLATÃO, 1999, p. 94.

like it,¹⁰⁸ traduziria essa visão nas palavras do personagem Jaques, para quem o mundo inteiro é um palco e os homens são meros atores, ressaltando, assim, a estreita relação entre o palco e a vida:

All the world's a stage
And all the men and women merely players;
They have their exits and their entrances,
And one man in his time plays many parts.
His acts being seven ages.¹⁰⁹

A peça de Shakespeare faz uma reflexão irônica sobre a passagem da vida humana e sobre a oscilação ou a mobilidade do mundo. Durante as sete fases da vida, desde a infância à velhice, o homem, para o personagem shakespeariano, teria “entradas” e “saídas” no palco do mundo. A vida seria uma constante representação de papéis, configurando-se, dessa forma, como aparência, ilusão. Também em *Hamlet* o poeta e dramaturgo inglês trataria desse tema. O príncipe da Dinamarca, decidido a denunciar o assassinato do pai, resolve montar uma peça para, indiretamente, representar o crime. Sendo assim, faz recomendações aos atores sobre como deveriam proceder segundo os princípios e a finalidade da arte dramática. O teatro, por esse artifício, desvela o mundo como um palco, onde dramas, crimes e pecados são encenados:

¹⁰⁸ SHAKESPEARE, William. *The complete works of William Shakespeare*. Great Britain: Spring Books, 1970.

¹⁰⁹ SHAKESPEARE, 1970, p. 218. “O mundo é um palco, os homens e mulheres, meros artistas, que entram nele e saem. Muitos papéis cada um tem no seu tempo; sete atos, sete idades.” SHAKESPEARE, William. *Obras completas de Shakespeare*. São Paulo: Melhoramentos, [1950?]. v. 5, p. 51.

Suit the action to the word, the word to the action; with this special observance, that you o'erstep not the modesty of nature: for anything so overdone is from the purpose of playing, whose end, both at the first and now, was and is, to hold, as 'twere, the mirror up to nature; to show virtue her own feature, scorn her own image, and the very age and body of the time his form and pressure.¹¹⁰

Em *El gran teatro del mundo*, auto sacramental do dramaturgo espanhol Calderón de la Barca, escrito por volta de 1635, a metáfora do *theatrum mundi* é o próprio motivo da peça. É o teatro dentro do teatro, em que o diretor/autor da peça é nada menos que o Criador. Este cria os homens e os coloca no mundo para representar, distribuindo os papéis entre personagens arquetípicos ou alegóricos (autor, mundo, rei, rico, pobre, lavrador, criança, discrição, formosura, lei de graça e a voz). À medida que a peça avança, quando é chegada a hora da morte dos personagens, estes são julgadas pelo Autor, que os premia ou castiga, segundo sua conduta na vida/representação. Com essa peça, além de denunciar a existência de uma ordem hierárquica temporal na terra, Calderón afirma a superioridade da hierarquia encontrada no reino de Deus.

No Brasil, Machado de Assis, seguindo uma tradição de grandes escritores que escreveram sobre o tema, também tratou do caráter de espetáculo da vida. A metáfora usada pelo escritor brasileiro é a “ópera”, arte próxima ao

¹¹⁰ SHAKESPEARE, 1970, p. 961. “Acomoda o gesto à palavra e a palavra ao gesto, tendo sempre em mira não ultrapassar a modéstia da natureza, porque o exagero é contrário aos propósitos da representação, cuja finalidade sempre foi, e continuará sendo, como que apresentar o espelho à natureza, mostrar à virtude suas próprias feições, à ignomínia sua imagem e ao corpo e idade do tempo a impressão de sua forma”. SHAKESPEARE, William. *Obras completas de Shakespeare*. São Paulo: Melhoramentos, [1950?]. v. 7, p. 85.

teatro e cujo surgimento e desenvolvimento se deram no período barroco. Em *Dom Casmurro*,¹¹¹ no capítulo intitulado “A ópera”, Bentinho traz ao presente da narrativa o diálogo que travara com um tenor italiano acerca da definição da expressão “A vida é uma ópera”, sempre repetida pelo velho músico. Antes de iniciar esse capítulo, Bentinho chama a atenção do leitor para o momento que ele considerava como o princípio de sua vida, que antes se constituiu apenas de preparativos, bastidores:

[...] tudo o que sucedera antes foi como o pintar e vestir das pessoas que tinham de entrar em cena, o acender das luzes, o preparo das rabecas, a sinfonia... Agora é que eu ia começar a minha ópera. ‘A vida é uma ópera’, dizia-me um velho tenor italiano que aqui viveu e morreu... E explicou-me um dia a definição, em tal maneira que me fez crer nela. Talvez valha a pena dá-la; é só um capítulo.¹¹²

Para ilustrar a definição de costume, o tenor Marcolini conta a Bentinho a história da Criação, metaforizada pela ópera, assim como o fez Calderón de la Barca e Shakespeare, utilizando-se do teatro. Esse jogo entre criação, vida e arte, torna-se, nesses escritores, metalinguagem. Na ópera de Marcolini, Deus é o poeta e Satanás, o maestro. Tendo Deus criado um libreto de ópera, mas dele desistido “por entender que tal gênero de recreio era impróprio da sua eternidade”,¹¹³ Satanás o levou para o inferno, escreveu a partitura e a mostrou

¹¹¹ MACHADO DE ASSIS, J. M. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro; São Paulo: Livro do mês, 1962.

¹¹² MACHADO DE ASSIS, 1962, p. 27.

¹¹³ MACHADO DE ASSIS, 1962, p. 29.

ao Criador. Este nem sequer a ouviu, mas acaba por consentir sua execução, desde que longe do céu. Para a execução dessa ópera, Deus criou um teatro especial, o mundo, e uma grande companhia, com coros, bailarinos, orquestras. Os ensaios, Deus não os quis ouvir; a ele já bastava ter escrito o libreto:

Foi talvez um mal esta recusa; dela resultaram alguns desconcertos que a audiência prévia e a colaboração amiga teriam evitado. Com efeito, há lugares em que o verso vai para a direita e a música para a esquerda. Não falta quem diga que nisso mesmo está a beleza da composição, fugindo da monotonia, e assim explicam o terceto do Éden, a ária de Abel, os coros da guilhotina e da escravidão.¹¹⁴

A metáfora da ópera apresentada a Bentinho traduz um mundo criado conjuntamente pelo bem e pelo mal, em que há, portanto, perfeições e desajustes, repetições e obscuridades. A ópera representada nesse “palco” criado por Deus é a própria vida, com suas certezas e incertezas, nascimentos e mortes. O velho tenor conclui, ainda, que essa peça composta por Deus e Satanás continuará a ser representada enquanto o teatro estiver de pé, ora pelo barítono, ora pelo baixo. “O êxito é crescente. Poeta e músico recebem pontualmente os seus direitos autorais, que não são os mesmos, porque a regra da divisão é aquela da Escritura: ‘Muitos são os chamados, poucos os escolhidos’. Deus recebe em ouro, Satanás em papel.”¹¹⁵

¹¹⁴ MACHADO DE ASSIS, 1962, p. 30-31.

¹¹⁵ MACHADO DE ASSIS, 1962, p. 32.

2.1 Lendo imagens barrocas

O triunfo de uma ordem divina no mundo foi representado, ainda, por vários pintores barrocos, como uma oportunidade de ressaltar os preceitos da Contra-Reforma e fortalecer a fé católica. A monumentalidade da arquitetura da época contribuiu para a chamada “propaganda” do conservadorismo religioso e do absolutismo. O espaço urbano tornou-se cenário estável para abrigar, quando necessário, as estruturas efêmeras das encenações, numa espécie de entrelaçamento entre o real e o fictício. A imagem, o código visual, era matéria fundamental numa época em que tudo parecia enganoso, ilusório, aparente e em que se procurava seduzir pela ostentação e atemorizar pela idéia da morte.

Em *Lendo imagens*, no capítulo “Caravaggio, a imagem como teatro”, Alberto Manguel sugere que a rua, a cidade e até mesmo uma tela são, também, espaços de representação, assim como o palco de um teatro.¹¹⁶ Para o crítico, o que o artista inclui numa determinada imagem, seja ela construída, esculpida, pintada seja fotografada, e o que o “espectador vê nela como representação” conferem “à imagem um teor dramático, como que capaz de prolongar sua existência por meio de uma história cujo começo foi perdido pelo espectador e cujo final o artista não tem como conhecer”.¹¹⁷

¹¹⁶ MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. Trad. Rubens Figueiredo, Rosaura Eichemberg, Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

¹¹⁷ MANGUEL, 2001, p. 291.

Nas telas de Caravaggio, por exemplo, em que há, para Argan, “a contradição entre um espaço visto e um espaço intuído, o prolongamento do drama para além de seu tempo expressivo”,¹¹⁸ as pessoas comuns, os pobres e miseráveis das ruas de Roma ou Nápoles eram representados muitas vezes através de figuras santas, como Maria e os apóstolos. Também nas representações populares realizadas nas ruas e praças da cidade, como a *commedia dell’arte*, os mistérios e as procissões, os miseráveis representavam seu papel no teatro do mundo. A miséria real a que se assistia no espaço público transformava-se, assim, com esse caráter teatral, em espetáculo; os próprios miseráveis eram ao mesmo tempo atores e espectadores.

Otto Maria Carpeaux afirma que as principais expressões do barroco, a que ele denomina “sistema de civilização”, são seu teatro e seu Estado, os quais estão inter-relacionados.¹¹⁹ Para o crítico, “todo grande teatro, todo teatro verdadeiramente grande é por essência político”.¹²⁰ A importância dada à figura do rei desde o teatro antigo e o fato de o palco barroco configurar-se como o “mundo”, seja ele político seja cósmico, corroboram essa afirmativa. Arte prodigiosa, o barroco produziu um teatro grandioso e cheio de artifícios: tempestades artificiais, aparição de deuses nas nuvens, jatos de água e de chama, fogos de artifício, máquinas que levavam personagens aos ares. A

¹¹⁸ ARGAN, 2004, p. 186.

¹¹⁹ CARPEAUX, Otto Maria. Teatro e Estado do Barroco. *Estudos avançados*, São Paulo, v. 4, n. 1, p. 7-96, set./dez. 1990.

¹²⁰ CARPEAUX, 1990, p. 11.

perspectiva e a mudança de cena, inovações do teatro barroco, separaram o espaço dos espectadores do espaço dos atores, contribuindo para a criação de “um mundo da ilusão”, um “mundo dos sonhos”, tema caro à arte produzida no período.

As personagens do teatro barroco configuram-se, assim, para Carpeaux, como marionetes que se agitam sem nenhuma vontade, guiadas pelo fio da moral estóica, renovada pelo Concílio de Trento. Para o homem barroco, pessimista e melancólico, envolto pelas tentações do mundo e pela idéia constante da morte, não haveria salvação fora da graça celeste. O livre-arbítrio está em escolher a ser marionete da fé católica ou das paixões mundanas:

Não é a escravidão da vontade, mas simplesmente a dependência religiosa do homem. [...] Na cena barroca, a liberdade humana subsiste, na medida em que ela se submete a Deus; quando ela resiste a Deus, o homem rebaixa-se a marionete do demônio; e a submissão a Deus consiste em negação voluntária do mundo.¹²¹

O mundo barroco, *el grand teatro del mundo*, é um mundo de vaidades. Para Carpeaux, a “apoteose” a que se chega, ao final de suas peças, é também característica do Estado e, por consequência, do mundo. “O Estado barroco é a apoteose do monarca. O rei representa, ‘hic et nunc’, a glória do outro mundo”.¹²² E cada aparição sua é uma majestosa representação, a do

¹²¹ CARPEAUX, 1990, p. 18-19.

¹²² CARPEAUX, 1990, p. 21.

representante maior de um Estado que, rodeado pela corte, alcança uma espécie de devoção do seu “público”. Nesse sentido, vale salientar a reflexão de Umberto Eco sobre o signo teatral.¹²³ Para o crítico, toda ação/representação teatral é um signo. Sendo assim, o que é ali apresentado/representado, fictício ou não, refere-se a “alguma coisa que fica no lugar de alguma outra coisa”:

O elemento primário de uma representação teatral (além da colaboração de outros signos como os verbais, cenográficos, musicais) é dado por um corpo humano que se sustenta e se move. Um corpo humano que se move se apresenta como uma coisa verdadeira, eventualmente objeto de signos possíveis (fotografável, definível verbalmente, desenhável...). Mas o elemento sócnico do teatro consiste no fato de que esse corpo humano não é uma coisa entre outras coisas, porque alguém o exhibe, recortando-o do contexto dos eventos reais, [...] constituindo ao mesmo tempo como significantes os movimentos que este executa e o espaço no qual se inscrevem.¹²⁴

A entrada em cena do rei – ou de um representante do poder –, marca, assim, uma representação teatral, uma vez que seu corpo é retirado do contexto de homem comum e exibido em um espaço público, com todos os ornamentos que lhe competem. Nessa aparição, colaboram os elementos verbais, cenográficos e musicais, a exemplo dos discursos proferidos, da própria arquitetura da cidade e dos adereços que a acompanham em ocasiões de celebração, dos ritmos que compõem essas festividades. Os movimentos

¹²³ ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Trad. Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

¹²⁴ ECO, 1989, p. 39.

realizados pelo rei, que acabam por constituir uma linguagem corporal típica, como já foi dito, e o espaço público transformado em palco representam os significantes a que Eco se refere.

2.2 O teatro do mundo em *Os sinos da agonia*

No romance *Os sinos da agonia*, é o Capitão-General que, *hic et nunc*, representa o poder, no grande teatro do mundo, miniaturizado em Vila Rica. Mais do que isso, ele também dirige o espetáculo, como representante do rei. Diretor, ator e espectador, “aos olhos dos áulicos e na língua arrevesada dos panegiristas do áureo trono, era o próprio Sol Novo da América”.¹²⁵ Para a cerimônia da morte em efígie de Januário, a força é construída sob medida e risco do próprio Capitão-General. Pela primeira vez montado na praça, e não no Morro da Forca, lugar de costume onde eram executados criminosos “sem nenhum valimento”, o patíbulo fora construído como para executar não um simples boneco, mas um corpo o mais pesado que fosse. Era, portanto, uma punição diferente, em praça pública, para servir de exemplo, demonstração do poder conferido ao representante del-Rei, que se sentira ameaçado com a suspeita de um motim. Se não há o corpo em si, providencia-se o seu substituto. O que não deve ficar oculta, em hipótese alguma, é a força do poder político do

¹²⁵ DOURADO, 1974, p. 33.

soberano, ofendido em sua pessoa, em detrimento da força daquele que é submetido à punição.

O papel de ator principal, no palco montado na Vila Rica do romance, ora é representado pelo Capitão-General, ora por Januário, ora por Malvina. Até mesmo o carrasco Mulungu, personagem aparentemente sem importância, tem seu momento de glória. Durante o cortejo, segurando o calunga – a efígie –, é aclamado pelo público. “O preto ia risonho e glorioso, famoso carrasco ele era, distribuindo olhares e risos. Nunca tinha sido tão importante assim na vida. [...] a boca escancarada, os dentes cavaleares branquinhos”.¹²⁶ No patíbulo, o carrasco divide com os representantes do poder – o padre e o alferes – o papel de destaque; ele é o escolhido para executar, com as próprias mãos, a sentença imposta a Januário. Nesse momento, o Capitão-General assistia ao espetáculo que ele mesmo havia dirigido. A sacada do palácio era o seu palco particular, onde se mostrava, ao mesmo tempo, ator e ilustre espectador:

De cima do patamar da forca, na sua plataforma, o preto Mulungu olhava soberano a praça cheia de gente e soldados na mais rigorosa formação militar, tão soberano e soberbo como o Capitão-General titereteiro da sua sacada enfeitada de brocado de ouro velho. Assim ao sol, imóvel e brilhoso de suor, sem o mais leve movimento ou tremor de músculos, o peito estofado, a cabeça erguida, as mãos segurando a ponta do braço, Mulungu parecia uma colossal estátua untada de alcatrão. Tão hierático e solene [...], surgido do negrume de uma estampa antiga, que ninguém, nenhum moleque mais atrevido ou bêbado teve a ousadia de assobiar e gritar Mulungu dos

¹²⁶ DOURADO, 1974, p. 34.

infernos. Aos olhos daquela gente aterrada ele era mesmo uma potência das trevas.¹²⁷

Na Vila Rica do romance, os palcos se multiplicam, ora representando espetáculos públicos, assistidos por uma considerável platéia, vinda de todos os cantos da cidade, da vizinhança e até mesmo de longe, ora representando espetáculos particulares, em que a platéia se forma por um ou dois pares de olhos, como aquele montado na sala do sobrado da Rua Direita. Malvina e Gaspar apresentam, em noites de arte e alegria, para os olhos cansados e sonolentos de João Diogo, as peças de cravo e flauta que ensaiavam durante as “deliciosas” tardes que passavam juntos. O cravo ficava em lugar de destaque, trazido do reino, “manufatura das mais ricas e caprichadas, [...] todo pintado a ouro, com medalhões, conchas, liras e figuras mitológicas. [...] a pintura colorida e esfumada, a delicada simetria, o esbatido das figuras, a graça lânguida e musical”.¹²⁸ A sala, palco da casa, também funcionava como teatro. O cenário era bastante requintado: cortinas com fitas de seda, cadeiras de madeira entalhada, o canapé com assento forrado de damasco, consolos e mesas filetadas, um lustre de cristal de cinquenta luzes. No teto, a pintura das quatro estações, que Gaspar observara demoradamente quando chegou do sertão e veio morar na nova casa do pai, agora um rico sobrado perto da praça e não mais o arraial do Pe. Faria, representa uma percepção cíclica do tempo.

¹²⁷ DOURADO, 1974, p. 34.

¹²⁸ DOURADO, 1974, p. 157

Distante dali, em Taubaté, a aparição de Malvina para João Diogo já havia se constituído numa espécie de espetáculo: “E Malvina apareceu. Foi como se um sol entrasse na sala, todos pensaram na pasmaceira. Tão esplendorosa vinha. O vestido de seda farfalhante, o jeitoso penteado, a graça faceira da fita de gorgorão azul”.¹²⁹ Ali começara a sua trama de conquistar o velho potentado. Depois de sorrir a ele, ainda curvou-se com graça estendendo-lhe a mão. Além de primorosa tecedeira – teceria com astúcia a cena de sua vida e de outros personagens –, Malvina também era sábia atriz. Mostrava-se boa moça quando lhe era conveniente e desejosa quando necessário.

Malvina, “filha do sol, da luz”, “Mal vinda – Má sina – Malina (maligna, o demo)”,¹³⁰ era “moça de grande ânimo e vontade, [...] confiava nos seus encantos e chamarizes, no poder infalível de suas maquinações, [...] tinha a ciência e malícia da mãe, a que juntava a ambição do pai [...]”.¹³¹ Conseguiu roubar o pretendente da irmã, casou-se com o velho João Diogo Galvão, transformou-o em um homem dado a fraquezas e obediências à esposa, convenceu-o de comprar um belo sobrado no centro de Vila Rica, decorou-o conforme queria, com ricos ornamentos e pratarias, até ficar entediada. Já havia conquistado o que planejava e a vida lhe parecia demasiadamente sem graça. Só depois do encontro com Gaspar, já apaixonada, ela voltaria a maquinar, sua

¹²⁹ DOURADO, 1974, p. 81.

¹³⁰ DOURADO, 1976, p. 143.

¹³¹ DOURADO, 1974, p. 76

vida voltando a ser constante espetáculo: ora tragédia, ora comédia, ora teatro de marionetes.

João Diogo, Gaspar e Januário foram marionetes nas mãos de Malvina. O primeiro acabou assassinado por uma trama arquitetada por Malvina. Januário, tendo caído em seus encantos, foi usado como assassino, homem capaz de cometer um crime por causa de uma paixão alucinada. Gaspar, por sua vez, mesmo apaixonado, não cedeu às suas vontades, não se juntou a ela depois da morte do pai, mas foi vítima de sua malícia: antes de se matar, Malvina deixaria uma carta acusando-o como verdadeiro assassino de João Diogo. Com o suicídio e a carta endereçada ao Capitão-General, Malvina dava fim àquela *farsa* que, meticulosamente, havia planejado e dirigido. Maquinara tudo com uma determinada intenção, “mas nem tudo ela sabia, nem tudo a sua memória do futuro podia prever e registrar. [...] Trêmula do esforço que fazia por se conter, a mão protegia a chama vacilante da vela. Só sabia até certo ponto o que ia acontecer”.¹³²

Ora impetuosa, ora “paciente tecedeira”, Malvina não tinha o comando de tudo, de todos os acontecimentos, estava, segundo o narrador, sujeita à força do destino. A vida que representava no teatro do mundo lhe parecia mesmo, às vezes, uma “chama vacilante da vela”. Nas noites de alegria que dividia com Gaspar na sala do sobrado, nas de paixão e loucura com Januário, às

¹³² DOURADO, 1974, p. 128.

escondidas, nos passeios em sua “cadeirinha de arruar” pelas ruas da cidade, em todos esses momentos, Malvina representava pápeis, usava diferentes máscaras, indumentárias necessárias para que o seu plano se consumasse. Mas os fios, excessivamente tênues e esquivos, escaparam daquela urdidura aparentemente bem tecida, restando a ela ouvir as sete pancadas da agonia, “badalada grave e longa, demorava-se demais da conta, dilatava-se”.¹³³ Só assim, destruindo-se, ela poderia, também, destruir Gaspar e se vingar, movida de fúria e ciúme.

Nas maquinações de Malvina, a escrava Inácia apresenta-se como co-autora. Assim como o escravo Isidoro, fiel a seu senhor, a mucama era cúmplice de cada pequeno ato ou intenção de Malvina. Fora ela quem tivera a idéia de arranjar um homem que despertasse os ciúmes e, talvez, o amor de Gaspar. A idéia do crime tinha sido de Malvina, afiança o narrador, a escrava só soube depois. Curiosa, “mexeriqueira” e muito devota à sua senhora, Inácia foi porta-voz de recados endereçados a Januário e abria-lhe a porta dos fundos, na Rua das Flores, para que ele entrasse. A espiar pelos cantos, fazia-se espectadora, uma típica espectadora à socapa. As cenas lhe eram mostradas pelas gretas das portas e janelas, pelo buraco da fechadura. Quando não parecia um fantasma a rondar pela casa, dedicava-se a incitar Malvina em suas tramas. Nesse jogo

¹³³ DOURADO, 1974, p. 173.

entre atriz e espectadora, fomentando e sendo co-participante da trama, evidencia-se, pois, sua importância em *Os sinos da agonia*.

Além das cenas de contentamento, dos duos de cravo e flauta promovidos por Malvina e Gaspar, no sobrado da Rua Direita, também se representavam cenas fúnebres como o velório de João Diogo, descrito com mais detalhe no terceiro capítulo, “O destino do passado”, dedicado a Gaspar. Nas Minas dos Setecentos, impregnadas de um “intenso espírito devocional”, os velórios constituíam-se espetáculos em que cada familiar ou visitante cumpria o seu papel. O espaço da casa era, também, usado como palco para essas cerimônias, uso ainda tradicional em muitas cidades do interior mineiro. Nessas ocasiões, o papel de ator principal é reversível: ora representado pelo morto, que ocupa o lugar de destaque, rodeado de velas e coberto de flores, ora por um ilustre visitante, para o qual todos os olhos se voltam curiosos, ora pelos familiares, que aparecem chorosos, como se pedissem a atenção.

Em *Os sinos da agonia*, sendo o defunto o importante potentado de Vila Rica, considerado vítima de um levante que apenas havia começado, para atingir o Capitão-General e a pessoa do rei, o seu velório é realizado com todas as honras a que tinha direito, os dobres especiais de mesário e protetor de irmandade. Dentro do caixão, cercado de quatro tocheiros que crepitavam “feito tivessem jogado sal nas chamas”,¹³⁴ estava o corpo de João Diogo Galvão,

¹³⁴ DOURADO, 1974, p. 131.

vestido com uma casaca de veludo verde em que brilhavam as “insígnias da Ordem de Cristo”. A roupa já era do tempo em que se queria “casquilho”¹³⁵; por gosto da jovem esposa, havia se transformado num homem dado às modas e aos enfeites. Quando Gaspar viu o corpo do pai na sala, ficou mudo e trêmulo e mandou limpar tudo, toda aquela máscara que envolvia o rosto do pai:

Não bastava a máscara da morte, pensou enfático. Muito melhor a palidez de cera, o marfim da pele. A roupa ainda podia deixar passar, aquilo não. Tirem isso, limpem a cara, disse gritando ao ver a brancura medonha do pai. [...] Medonha a cara do pai, máscara de comédia. A pomada branca, o carmin nos beijos murchos. Em vida já enojava, quanto mais depois de morto. A cara deve ser a dele mesmo, disse comandando agora o final da pantomima macabra.¹³⁶

Como se pode observar, também a morte, com todo o ritual que a acompanha no romance, é representada como uma comédia. Desde que se casara com Malvina, João Diogo mais parecia um palhaço, um bufão, carregado de enfeites, a fazer rir os habitantes de Vila Rica. Dentro do sobrado, o corpo é velado em meio ao cheiro nauseabundo das flores, das velas, do próprio morto; ao som dos sinos que tocavam os dobres especiais, às vozes dos cochichos dos visitantes e das beatas rezando o terço. Naquela atmosfera lúgubre e, de certa forma, de *ensueño*, como a das festas barrocas, as muitas lembranças vinham confusas à memória de Gaspar, misturadas às imagens e objetos em que fixava

¹³⁵ DOURADO, 1974, p. 129.

¹³⁶ DOURADO, 1974, p. 131.

o seu olhar – os valiosos castiçais de prata lavrada, a toalha de renda que trouxera da Europa para a mãe, o corpo agonizante do crucifixo pregado na parede.

O velório de João Diogo Galvão constitui-se, portanto, como mais uma forma de representação que contribui para transformar a cidade de Vila Rica em uma cidade-palco. Nesse tipo de ritual, costumava-se até mesmo pagar mulheres para que pranteassem o morto, as chamadas “carpideiras”. Não raras vezes, o velório era motivo de celebração, em que se “bebia o morto”. Este seguia em cortejo pelas ruas da cidade, rumo ao palco maior dessa representação, o espaço da igreja, onde se davam as exéquias. Em *Os sinos da agonia*, a missa de réquiem (*requiem aeternam* – repouso eterno) acontece na própria casa de João Diogo. Depois da chegada do padre, as rezas se intensificam, o cheiro da vela derretida parece mais forte, a angústia e o estado confuso de Gaspar aumentam. A entrada do Capitão-General, no vermelho e amarelo (sangue e ouro) vistosos de sua farda, e a aparição de Malvina, num luto que parece exaltar sua beleza, “a mantilha rendada cobrindo a cara”, representam espetáculos à parte, causando grande rebuliço na platéia. Nela, tudo era “pantomima, ópera, fingimento”,¹³⁷ e, juntos, compunham como que um passo de dança:

Malvina dobrou os joelhos, curvou a cabeça na reverência ao Capitão-General. Ele segurou-lhe a mão, levantou-a, impedia-a

¹³⁷ DOURADO, 1974, p. 147, 146.

de completar a curvatura. Como numa dança, o salão todo iluminado e a música lenta, os dois se dirigiram, em passos medidos, no minueto, para junto do corpo de João Diogo Galvão. Mudos e iluminados, vivia-se uma grande festa de dor.¹³⁸

Os gestos graciosos e solenes de Malvina e do Capitão-General destoam do momento fúnebre vivido no sobrado. Essa mudança de tensão na narrativa e o paradoxo da expressão “festa de dor” denotam uma certa indiferença por parte dos dois personagens quanto à morte de João Diogo. Malvina, como se sabe, foi quem tramou a morte do marido, parte do plano que havia arquitetado desde que se viu apaixonada pelo enteado; a intenção era se juntar a Gaspar, mas este viria a recusá-la. Quanto ao Capitão-General, apesar de não ter nenhuma relação direta com o assassinato – ele mesmo havia se ofendido com o crime –, era-lhe bem conveniente aquela morte, pretexto para que montasse, ao seu gosto e com toda a pompa necessária às suas intenções, o espetáculo da morte em efígie de Januário, “bode expiatório”¹³⁹ nas mãos de um e de outro.

Durante o velório de João Diogo, há uma menção sugestiva à figura da serpente. O padre, em seus paramentos especiais, trazia consigo a “fumaça cheirosa e boa do incenso, [...] aquele cheiro bom, das suas melhores lembranças, espantava para mais longe ainda a mistura nauseante de vela e

¹³⁸ DOURADO, 1974, p. 148.

¹³⁹ O costume de considerar como “bode expiatório” o culpado pelos pecados de outrem, sem que este se defenda, apele à Justiça ou seja efetivamente condenado, tem tradição bíblica em Lv 16, 5-16 e Lv 14, 4-7. Dois bodes eram oferecidos ao sacerdote para o ritual de expiação. Um deles, escolhido por sorteio, era sacrificado e o outro recebia todos os pecados do povo e, em seguida, era levado para o deserto.

flor”.¹⁴⁰ As boas lembranças de Gaspar sempre se referiam à mãe ou à irmã, símbolos de bondade e pureza, e agora pareciam trazer à memória a imagem da santa pisando a serpente. Modelo de mulher sem pecado, Joana Vicência era, para Gaspar, a santa mesma que pisava a serpente: “O padre sentiu o incômodo primeiro, começou a falar, a consolá-lo. Devia ter fé e confiança em Deus, na Virgem Maria. Ele se limitava a fazer que sim com a cabeça. Nossa Senhora da Conceição pisando a cobra. Ou não era Nossa Senhora da Conceição?”.¹⁴¹

Em uma das inúmeras aparições de Nossa Senhora, ela se mostra derramando graças ao mundo e pisando a cabeça de uma serpente. Reza a tradição católica que a virgem aparecera em Paris, em 1830, para uma das noviças Irmãs Filhas da Caridade de São Vicente de Paulo. A ela deu-se o nome de Nossa Senhora das Graças e não Nossa Senhora da Conceição, como muitos acreditam. A imagem da virgem pisando uma serpente tem referência no livro de *Gênesis* (Gn, 3:15).¹⁴² A serpente, símbolo do caos, da desordem e da traição, foi, na narrativa bíblica, amaldiçoada por Deus por ter convencido a mulher de comer o fruto proibido. O castigo divino para esses personagens seria assim distribuído: a serpente se arrastaria sobre o seu próprio ventre e comeria pó, tornando-se inimiga perpétua da mulher e de sua descendência. Nessa luta

¹⁴⁰ DOURADO, 1974, p. 138.

¹⁴¹ DOURADO, 1974, p. 139.

¹⁴² A BÍBLIA DE JERUSALÉM. A. T. *Gênesis*. ed. rev. São Paulo: Paulinas, 1985, p. 35.

infinita, a descendência da mulher esmagaria a cabeça da serpente e esta feriria o calcanhar daquela.¹⁴³

Em *Os sinos da agonia*, a serpente é representada por Malvina, que trai Januário, armando contra ele uma farsa. Destinado a representar o papel de miserável, como aqueles das telas de Caravaggio ou os outros das cerimônias públicas, a que se referiu Manguel, Januário também foi vítima da traição, da maquinação, do Capitão-General, que tomou o seu crime passional como o de lesa-majestade, recebendo, por isso, como sentença a pena capital. Aos propósitos do representante do rei bastaria um calunga, este mesmo poderia carregar os pecados do povo e sofrer a pena do banimento. Alguém, certamente, esperava-se, ficaria encarregado de achar o corpo fugitivo.

O ato de usar uma efígie nas cerimônias de castigo para substituir o corpo, já morto ou porque o réu era fugitivo, representado no romance de Autran Dourado, remonta aos princípios da magia, tratados, por exemplo, em *O ramo de ouro*, de James George Frazer.¹⁴⁴ Para esse autor, tais princípios se resumem em dois: “primeiro, que o semelhante produz o semelhante, ou que um efeito se assemelha a sua causa; e, segundo, que as coisas que estiveram em contato continuam a agir umas sobre as outras, mesmo à distância, depois de cortado o contato físico”.¹⁴⁵ O primeiro princípio Frazer denomina “lei da

¹⁴³ A BÍBLIA DE JERUSALÉM, 1985, p. 35.

¹⁴⁴ FRAZER, James George. *O ramo de ouro*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Círculo do Livro, 1983.

¹⁴⁵ FRAZER, 1983, p. 34.

similaridade” e o segundo, “lei do contato ou contágio”, baseado na relação de contigüidade. Ambos, que não raro se combinam, consideram a possibilidade de inter-relação entre coisas que estão afastadas umas das outras.

A lei da similaridade produz a denominada “magia homeopática ou imitativa”, que, segundo Frazer, tem sido praticada em todo o mundo, em todos os tempos, especialmente por feiticeiros e entre os povos indígenas. A aplicação mais conhecida da magia homeopática é aquela que tem como intuito ferir ou destruir uma pessoa fazendo o mesmo com uma imagem sua, com um calunga. Os autos-de-fé promovidos pelo tribunal da Inquisição que se serviam de um boneco ou efígie para substituir o corpo do condenado parecem se basear nesse princípio da magia homeopática de que o semelhante produz o semelhante. Assim também era feito nas cerimônias de condenação no Brasil colonial. Depois de morto em efígie, se achado o condenado fugitivo, qualquer um poderia matá-lo sem correr o risco de ser acusado de crime. A imagem era usada como símbolo, para dar crédito à morte daquele que já havia sido banido da sociedade e, também, como estímulo à captura e/ou morte do sentenciado.

Em *Os sinos da agonia*, sem uma imagem do condenado, a fúnebre cerimônia não seria exemplar, como a que desejava o Capitão-General. Preso inicialmente por crime comum, roubo seguido de assassinato, Januário é levado à prisão da Câmara. Depois de levantada a suspeita de conspiração, deveria ser conduzido à prisão del-Rei, o que não se cumpre, pois foge com a ajuda do pai, que paga ao carcereiro pela liberdade do filho carijó. Na prisão, os indícios de

motim e de crime de lesa-majestade seriam confirmados por meio de torturas e acareações. E Januário imaginava: contaria o que quisessem sob tortura, a ferro e fogo; ele próprio acreditando-se culpado:

Os nomes, diga os nomes. Você vai ter de dizer, diga logo. E ele agora, Januário, não sabia que nomes, não seria capaz de acusar ninguém. Bobagem, os juízes mesmo diriam os nomes, ele teria só de confirmar, de juntar a sua imaginação aos fatos que lhe contavam. Para satisfazer a fúria do Capitão-General e dos homens del-Rei, ele inventaria.¹⁴⁶

Este seria, pois, o princípio da tortura: causar dor e sofrimento físicos ao acusado para obter dele respostas, denúncias, confissões. Para Michel Foucault, a tortura que se aplica e o juramento que se pede ao acusado antes do interrogatório são os grandes meios que o direito criminal clássico utilizaria para obter a confissão.¹⁴⁷ O pensador ainda declara que a prática da tortura, nesse contexto, remontaria à Inquisição e que ela “tem lugar estrito num mecanismo penal complexo em que o processo de tipo inquisitorial tem um lastro de elementos do sistema acusatório; em que a demonstração escrita precisa de um correlato oral; [...]”.¹⁴⁸ Nesse processo, o acusado é uma espécie de “parceiro voluntário” e a verdade é produzida a partir de dois mecanismos: o inquérito levado em segredo pela autoridade judiciária e a ação executada

¹⁴⁶ DOURADO, 1974, p. 48.

¹⁴⁷ FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Trad. Raquel Ramalhete. 31. ed. Petrópolis: Vozes, 2006.

¹⁴⁸ FOUCAULT, 2006, p. 35-36.

ritualmente pelo acusado. O interrogatório à base de tortura seria, portanto, nos termos de Foucault, o “suplício da verdade”.

A tortura é classificada, por Foucault, como uma “pena”, mas utilizada legitimamente como um “meio”, quando de um processo em que se chega a um certo grau de presunção. Aqui ela tem um duplo papel: “começar a punir em razão das indicações já reunidas; e servir-se deste início de pena para extorquir o resto da verdade que ainda faltava. [...] o sofrimento regulado da tortura é ao mesmo tempo uma medida para punir e um ato de instrução”.¹⁴⁹ E o corpo continua a ser utilizado como instrumento depois de formuladas a prova e a sentença, na execução da pena, como peça fundamental na cerimônia pública do castigo, o “suplício ritualizado”.

Considerado uma das cerimônias pelas quais se manifesta o poder, o suplício “deve ser compreendido também como um ritual político”.¹⁵⁰ A infração, o crime, não acomete apenas a vítima, mas também o soberano, cuja força é a força da lei. O castigo, a pena, não seria, portanto, apenas a reparação do dano em si, mas também daquele causado ao reino e à pessoa do rei (ou de seu representante). A vingança do castigo é, por conseguinte, pessoal e pública, se se considera que a lei é, de certa maneira, a manifestação da força físico-política do soberano.

¹⁴⁹ FOUCAULT, 2006, p. 38.

¹⁵⁰ FOUCAULT, 2006, p. 41.

Em *Os sinos da agonia*, para reconstituir a sua autoridade suprema, lesada pelo crime, o soberano promove com bastante brilho e pompa uma execução pública em que se lembra quem é quem no sistema absolutista, espetáculo isento de qualquer forma de medida ou limite. Assim, o que Autran Dourado recria em seu romance é uma representação do desequilíbrio próprio desse poder: “Quando passava a carreta, todos recolhiam o riso, emudeciam. Mesmo interiormente reparando, ninguém tinha a coragem de falar que o Capitão-General levava longe demais a sua fantasia”.¹⁵¹

Januário, ao ouvir o escravo Isidoro lhe contar toda a cena de sua morte, recompunha o que sabia sobre sacrifícios, enforcamentos e agonias. Lembrava-se dos condenados presos a grilhões, dos sons doloridos que vinham das cadeias, dos açoites no pelourinho, em meio a lágrimas, uivos, sangue e suor, “sentindo antecipadamente no pescoço o golpe, o peso do carrasco que lhe saltou nas costas”.¹⁵² Recordava-se, também, de todo o aparato das cerimônias, nas quais não faltavam os juízes, camaristas, soldados, alferes, capitães, coronéis, padres, monsenhores, cônegos e bispos, formando uma grande lista que denunciava a hierarquia da Igreja e da Justiça e os atores desse teatro de morte. A macabra cerimônia de sua morte em efígie relacionava-se, pois, ao Triunfo Eucarístico, à procissão do enterro ou à de *Corpus Christi*.

¹⁵¹ DOURADO, 1974, p. 33.

¹⁵² DOURADO, 1974, p. 35.

Ali estava presente a “cidade letrada”, a que se refere Angel Rama, indispensável àquela ordem a que almejava o sistema da monarquia absoluta, formada por um grupo social especializado, a chamada elite intelectual, e pelos setores eclesiásticos. Para Rama, dentro da cidade material visível, a cidade de pedra, existia uma outra, a cidade letrada, “não menos amuralhada, e não menos porém mais agressiva e redentorista, que a regeu e conduziu”.¹⁵³ Na cidade de Vila Rica, tal qual a cidade-palco de Autran Dourado, pode-se dizer que a cidade letrada “compunha o anel protetor do poder e o executor de suas ordens”,¹⁵⁴ compreendendo os poderes político, religioso e militar, que funcionavam, de certa forma, sob o comando da metrópole. Além desses órgãos, a contrapelo do poder central, surgiu, em Vila Rica, uma elite intelectual formada por poetas e outros artistas e que, organizada por alguns clérigos, militares e proprietários rurais descontentes com o domínio português e suas arbitrariedades fiscais, fez irromper a Inconfidência Mineira, movimento que almejava a liberdade e a República.

No período colonial, a cidade letrada teve uma importante função social, tanto na administração como nas artes. Quanto a isso, vale ressaltar o valor e a influência que tiveram as festas barrocas e os rituais sacros, mecanismos que funcionaram como uma forma maciça de propaganda e persuasão. Sob a égide da ideologia da Contra-Reforma, “a época barroca é a

¹⁵³ RAMA, 1985, p. 42.

¹⁵⁴ RAMA, 1985, p. 43.

primeira da história européia que deve atender à ideologização de multidões, apelando a formas maciças para transmitir sua mensagem, coisa que faria com rigor programático”.¹⁵⁵ Na Vila Rica ficcional de *Os sinos da agonia*, essa propaganda em massa pode ser vislumbrada na cerimônia de condenação em efígie de Januário, organizada de forma semelhante aos rituais religiosos tão tradicionais e de tão largo efeito nas Minas do século XVIII, a exemplo da procissão de *Corpus Christi*.

A festa de *Corpus Christi* foi instituída como festa ecumênica da Igreja Católica no século XIII, em 1264, pelo Papa Urbano IV. No século XIV, essa comemoração torna-se mais pública, em virtude da procissão que passa a compô-la.¹⁵⁶ Para Maria de Lourdes Martini, devido à falta de uma longa tradição, em comparação com as outras festas católicas, a cerimônia de *Corpus Christi* tomou as festividades profanas como modelo. A coexistência de motivos sagrados e profanos que caracterizou a celebração parece ter sido responsável pela sua magnificência no período barroco, em que havia, também, essa duplicidade. Elementos dramáticos e alegóricos, de origem medieval, caracterizavam a cerimônia, que contava, também, com a representação de

¹⁵⁵ RAMA, 1985, p. 45.

¹⁵⁶ MARTINI, Maria de Lourdes. O teatro barroco: o grande teatro do mundo. In: CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *O grande teatro do mundo*. Trad. Maria de Lourdes Martini. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

autos sacramentais, gênero dramático cujo apogeu se dá nesse período, mas que foi proibido por Decreto Real de 11 de junho de 1765.¹⁵⁷

Em *Os sinos da agonia*, o próprio personagem Januário vê estreitas semelhanças entre o cortejo que antecede sua morte em efígie e as festividades organizadas pela Igreja, a exemplo de *Corpus Christi*, do Triunfo Eucarístico e da procissão do enterro, o que evoca a comunhão existente, na Minas colonial, do poder político com o religioso, como se um não existisse sem o outro, ambos apoiados pela Justiça. Não obstante os conflitos que existiram entre eles, decorrentes da cobrança de tributos e das fraudes por parte da Igreja, em ocasiões de festa pareciam demasiado unidos, como para o triunfo de uma ordem que se desejava estabelecida e a subserviência do homem comum. Na Vila Rica ficcional, essa comunhão fica manifesta, portanto, quando do “espetáculo guinhol” para o qual toda a cidade se prepara com grande luxo.

À passagem do cortejo, podia-se observar, além do ânimo que excitava a população, ávida pela chegada da carreta que trazia a efígie do condenado, uma fé condescendente dos devotos, que “abaixavam a cabeça, se descobriam e se benziavam e ajoelhavam na contrição do costume”, quando o cruciférário erguia a cruz de prata ou um dos padres benzia-os com a fumaça do incenso, eles próprios cúmplices de um poder que se mostrava indivisível, comportando-se como se estivessem ali para celebrar o Santíssimo Sacramento.

¹⁵⁷ MARTINI, 1988, p. XIII.

“Louvado seja Nosso Senhor Jesus Cristo, alguns gritavam. Para sempre seja louvado, respondiam. Dos sobrados mais ricos chegavam a gritar vivas a el-Rei nosso Senhor”.¹⁵⁸

Depois de chegada à praça a carreta que trazia a efígie amarrada numa “cadeira-de-estado”, vestida com a “alva dos penitentes”,¹⁵⁹ inicia-se o discurso do padre: uma melopéia, “a fala em cantochão, a voz no mesmo ritmo, os mesmos crescendos e desmaios do fraseado, as mesmas paradas e silêncios a que estava tão acostumado”.¹⁶⁰ À fala do padre, outro representante do poder, contrastando com o seu ritmo monótono, seguem-se as batidas frenéticas dos tambores, que pedem a atenção da platéia para o solene momento da execução do boneco na forca. Para finalizar, o discurso do Capitão-General é lido, afirmando-se um “poder colonial obscuro, temido, barroco, amado e absoluto”, em que ele assegura a “prepotência das armas a serviço de um Império, e de uma Fé”.¹⁶¹

Desse modo, a “ópera de títeres”, dirigida pelo Capitão-General para a condenação em efígie de um réu acusado, de forma dissimulada, por crime de lesa-majestade é, desde o início do cortejo até o seu desfecho, amparada pela Igreja. Um crime que seria, a princípio, de ordem estritamente civil e que se

¹⁵⁸ DOURADO, 1974, p. 32.

¹⁵⁹ ALVA: espécie de túnica que os condenados vestiam ao ir para o suplício. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio século XXI*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999, p. 110.

¹⁶⁰ DOURADO, 1974, p. 34.

¹⁶¹ DOURADO, 1974, p. 36.

torna político porque o representante do rei se sente ameaçado parece colocar em perigo, também, os princípios religiosos que regiam aquela sociedade. A Igreja estava presente nas celebrações presididas pelo poder administrativo e este não faltava aos rituais sagrados. A festa de *Corpus Christi*, como já foi dito, incorporava, pois, elementos das festividades profanas. Martini atenta para a presença da Tarasca, “espécie de serpente monstruosa que, conduzida por homens escondidos em seu bojo, ia engolindo os chapéus dos que assistiam ao desfile, preparando o terreno para a passagem da Hóstia”.¹⁶²

A hóstia designa “toda vítima morta em sacrifício por uma grande causa, na esperança – como é a de um mártir – de vê-la triunfar”.¹⁶³ Para o catolicismo, a hóstia simboliza o Cristo que se sacrificou na cruz, comemorado na Eucaristia, que tem como celebração maior a festa de *Corpus Christi*. A Tarasca, que, pela descrição de Martini, parece prenunciar a entrada da hóstia nessa festa, sendo serpente e monstro, contém ela mesma a ambigüidade. Mais do que isso, tanto a serpente quanto o monstro constituem, separadamente, símbolos do sagrado e do profano.

A serpente, de que já se tratou neste capítulo, símbolo de mistério e traição, além de se constituir, tradicionalmente, como símbolo do mal, também está ligada à hierofania, uma manifestação material do sagrado.¹⁶⁴ É símbolo de

¹⁶² MARTINI, 1988, p. XVIII.

¹⁶³ CHEVALIER, 1996, p. 497.

¹⁶⁴ Sobre a manifestação da serpente como sinal do sagrado, atente-se, por exemplo, à serpente de bronze construída por Moisés conforme instruções de Deus (Nm 21: 6-9).

vida, da fecundidade, “o reservatório, o potencial em que se originam todas as manifestações. [...] No plano humano, é o símbolo duplo da alma e da libido”.¹⁶⁵ O monstro, por sua vez, “enquanto o guardião do tesouro, é também sinal do sagrado”. Está ligado aos ritos de passagem e, “na tradição bíblica, simboliza as forças irracionais”. De características disformes, “ele evoca o período anterior à criação da ordem”; e é ainda “símbolo da ressurreição: devora o homem com o fim de provocar um novo nascimento”.¹⁶⁶

Na época barroca, a serpente foi constantemente usada tanto numa acepção maligna quanto como símbolo do sagrado. Na “Madona dos Palafreneiros” (1605-1606), de Caravaggio, por exemplo, a Virgem Maria segura o menino Jesus e juntos pisam a serpente. À esquerda, Santa Ana assiste à cena com a cabeça inclinada e as mãos entrelaçadas. O tratamento do claro-escuro, típico do pintor, intensifica as figuras da virgem e do menino. O ambiente é escuro e cavernoso, como na maioria das pinturas barrocas. Há dramaticidade e tensão nos gestos e feições das personagens.

Todas essas simbologias podem ser vislumbradas tanto nas cerimônias civis quanto nas festas religiosas. Uma festa por si só já significaria momento de liberação da libido, da irracionalidade, “potencial em que se originam todas as manifestações”. Pode-se dizer que em ambas há um aspecto carnavalesco, menos ou mais evidente. A carnavalização, que nas festas religiosas, segundo

¹⁶⁵ CHEVALIER, 1996, p. 815.

¹⁶⁶ CHEVALIER, 1996, p. 697.

Martini, instaura-se a partir da “desrepressão” e da “ambigüidade”, foi tratada por Mikhail Bakhtin em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*.¹⁶⁷ Para o filósofo, na Idade Média, o “aspecto cômico popular e público” não se restringia aos festejos do carnaval, estava presente, também, nas festas religiosas e nos ritos civis da vida cotidiana, a exemplo da exibição de gigantes, anões, monstros e bufões. Numa época anterior, nas civilizações primitivas, tal aspecto era mesmo tão sagrado e “oficial” quanto aquele denominado sério. Foi com o regime de classes e Estado que a diferença ficou manifesta e o cômico passou a ser considerado de caráter “não-oficial”.¹⁶⁸

Mesmo estando relacionados, por “laços genéticos distantes”, aos ritos religiosos da liturgia cristã, os espetáculos cômicos da Idade Média nada têm do “dogmatismo religioso ou eclesiástico, do misticismo, da piedade, [...] são decididamente exteriores à Igreja e à religião”.¹⁶⁹ Eles têm, sim, por seu caráter de jogo, estreitas relações com o espetáculo teatral, mesmo não sendo considerados formas puramente artísticas, pois estão, segundo Bakhtin, no limite entre a arte e a vida. “Na verdade, é a própria vida apresentada com os elementos característicos da representação”.¹⁷⁰ Se para Bakhtin o carnaval medieval nada tem do culto religioso – algumas de suas manifestações chegam

¹⁶⁷ BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*: o contexto de François Rabelais. Trad. Yara Fratesch Vieira. São Paulo: Hucitex; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999.

¹⁶⁸ BAKHTIN, 1999, p. 4-5.

¹⁶⁹ BAKHTIN, 1999, p. 6.

¹⁷⁰ BAKHTIN, 1999, p. 6.

a ser legítimas paródias deste –, não se pode, porém, dizer o contrário. Os rituais sagrados incorporaram elementos carnavalescos, como já foi dito, e também os rituais civis considerados sérios. Estendida ao período barroco, esta é a principal característica do carnaval que pode ser observada nas cerimônias civis e religiosas: a vida transformada em representação.

As festas oficiais da Idade Média, tanto as da Igreja quanto as do Estado, eram momentos de consagração e afirmação do sistema vigente, serviam-se apenas do passado, da tradição, para consagrar uma ordem social imposta:

A festa oficial, às vezes mesmo contra as suas intenções, tendia a consagrar a estabilidade, a imutabilidade e a perenidade das regras que regiam o mundo: hierarquias, valores, normas e tabus religiosos, políticos e morais correntes. A festa era o triunfo da verdade pré-fabricada, vitoriosa, dominante, que assumia a aparência de uma verdade eterna, imutável e peremptória.¹⁷¹

O carnaval, por sua vez, era o contrário disso. Era a festa da liberdade, da abundância, da anulação das regras e de qualquer relação hierárquica, a “segunda vida do povo”. A praça pública, nos festejos do carnaval, tornava-se espaço de uma comunicação livre e familiar, regida pelo princípio da igualdade. Tais aspectos, tanto aqueles das festas oficiais quanto do carnaval, caracterizaram as festas barrocas. Na região das Minas, as cerimônias eram circunstâncias em que se afirmava a força da hierarquia e da verdade

¹⁷¹ BAKHTIN, 1999, p. 8.

dominante, e, também, momentos de “desrepressão”, de liberdade de uma população dada a revoltas e desregramentos.

Em *Os sinos da agonia*, essa ambigüidade é representada nas descrições das festas de *Corpus Christi* e do Triunfo Eucarístico, que são trazidas à baila pela memória das personagens, em forma de “espetáculo especular” da cerimônia da morte em efígie de Januário. Montadas para a massa, tais cerimônias parecem ter cumprido aquilo que Rama definiu como “ideologização de multidões”, assim como os autos-de-fé promovidos pela Inquisição Ibérica.

Para Luiz Nazario,¹⁷² esses autos, organizados pela Igreja com o intuito de punir os hereges (judeus, sobretudo), fundavam uma cumplicidade entre a massa e o poder. Os acusados, depois de torturados nas prisões para que confessassem a heresia cometida, chegavam à praça pública transfigurados em personagens, vestidos com a marca de seus delitos, num cortejo acompanhado e aclamado pela massa. Esta, segundo Nazario, antes autora do massacre, com a Inquisição torna-se espectadora, servindo de “sustentáculo à ordem político-religiosa”.¹⁷³ A Igreja detinha o poder de avaliar o erro, qualificá-lo, enquanto ao Estado competia punir o herege, levá-lo ao queimadeiro, ou estrangulá-lo se se arrependesse dos pecados.

¹⁷² NAZARIO, Luiz. *Autos-de-fé como espetáculos de massa*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas: FAPESP, 2005.

¹⁷³ NAZARIO, 2005, p. 33.

A violência antes praticada pela própria massa, em que judeus e outras minorias eram massacrados a esmo, com o estabelecimento da Inquisição passou a ser patrocinada pela Igreja e pelo Estado, em espetáculos públicos regulamentados. De certa forma, a violência havia se institucionalizado. Só a Inquisição possuía o saber e o poder de identificar aqueles que deveriam ser condenados. O processo inquisitorial era longo e meticuloso:

Com métodos infalíveis de investigação da alma (espionagem, delação, censura, acusações secretas, prisões preventivas, interrogatórios capciosos e sessões de tortura), a Inquisição Ibérica afirmou-se como uma instância privilegiada de inspiração divina para apanhar suspeitos, arrancar confissões, julgar e condenar judaizantes. Detendo o que hoje chamaríamos “conhecimento científico” do Mal e que, naquela época, se entendia ser seu “conhecimento teológico”, os inquisidores propunham identificar os agentes do Diabo.¹⁷⁴

A Inquisição era a maneira oficial, “limpa”, de punir os hereges, e os autos-de-fé que ela promovia constituíam a demonstração pública da expurgação, da expulsão do “inimigo”. Enquanto o condenado era humilhado em praça pública com os sinais de sua infração, a massa celebrava junto às instituições totalitárias o triunfo da fé, numa espécie de “satisfação coletiva”. O crime de heresia chegou a ser equiparado ao de lesa-majestade, pior infração na legislação civil, adotando-se, portanto, a pena máxima. O fogo, que era usado para matar o infrator e condenado à morte, purificava “o ambiente

¹⁷⁴ NAZARIO, 2005, p. 33.

contaminado pelo miasma da heresia, devolvendo ao fiel a confiança nos valores eternos”.¹⁷⁵

O procedimento da morte em efígie do Brasil Colônia, pode-se dizer, é um eco, uma herança dos autos montados pelo Tribunal da Inquisição para punir os hereges que conseguiam fugir.¹⁷⁶ Enquanto na Península Ibérica a Igreja é quem dirige, julga e condena, deixando ao Estado a punição, em *Os sinos da agonia* o espetáculo transcorre segundo as ordens e os argumentos do Capitão-General, como uma constante legitimação do poder colonial e religioso.

Para Nazario, “a humilhação pública constitui uma técnica de dominação e pressupõe uma íntima cumplicidade entre o poder que a promove e o público que a goza”.¹⁷⁷ O povo, além de espectador e testemunha, torna-se personagem. Sem ele, a cerimônia não teria sentido. Ele está ali para ver com os próprios olhos a punição preparada e executada pelo poder supremo, para que tenha medo e saiba que qualquer infração está sujeita à dura pena, e ao mesmo tempo toma parte nela, reafirmando a culpa do supliciado por meio de sua presença, muitas vezes somada a insultos e ataques.

Desde o início do cortejo, durante a execução e depois dela, quando o corpo do condenado ou sua efígie ficavam ainda expostos, o crime era a todo

¹⁷⁵ NAZARIO, 2005, p. 48.

¹⁷⁶ A Inquisição Ibérica atuou no Brasil por meio da visitação de representantes do Tribunal do Santo Ofício, que aqui julgavam, condenavam e puniam os hereges conforme suas culpas, perante os membros das mesas ou em ato público. Os réus condenados a penas capitais eram transportados para Portugal, onde eram julgados, sentenciados e eventualmente queimados.

¹⁷⁷ NAZARIO, 2005, p. 17.

tempo lembrado. A intenção era guardá-lo na memória dos homens, e por isso tanta ostentação na cerimônia, “misto de ritual primitivo, festa nacional, celebração religiosa, julgamento público e teatro da crueldade”.¹⁷⁸ Enfim, uma magnificência para a afirmação do poder soberano, ocasião em que o ato de justiça torna-se conhecido por todos, sobre o corpo do condenado, e, no caso de Januário, sobre sua efígie.

Em *Os sinos da agonia*, a sentença imposta a Januário não termina com o espetáculo de sua morte em efígie. Ele decide voltar e se entregar aos tiros dos soldados na mesma praça em que havia sido morto de “modo fingido”, vítima da farsa que lhe prepararam. Para Angela Senra, ao escrever a jornada de Januário, Autran Dourado “faz a arqueologia da re(o)pressão em nossa terra”.¹⁷⁹ Rememorando o Brasil colonial e os seus procedimentos repressivos, punitivos, do poder absoluto, o romancista denuncia a condição política daquela época e também a dos anos da ditadura brasileira:

Quando não se pode escrever o que se pensa (nem todos temos a coragem de enfrentar o arbítrio, a censura, a tortura, o exílio e a morte), nos períodos ditatoriais temos de ser barrocos e rebuscados, para que os censores não nos entendam e sejamos sentidos e entendidos por aqueles pelos quais nos sentimos irmãos na angústia e no sofrimento. Cada um sente, sofre e fala à sua maneira; às vezes a fala é apenas um gemido rebuscado. [...] com a morte em efígie e outras arbitrariedades eu queria me

¹⁷⁸ NAZARIO, 2005, p. 20.

¹⁷⁹ SENRA, Angela. *Paixão e fé: Os sinos da agonia* de Autran Dourado. Belo Horizonte: UFMG, 1991, p. 57.

referir ao então recém-decretado banimento, medida violenta que só fora usada antes pelos portugueses no Brasil Colônia.¹⁸⁰

Com base nessas premissas, é possível estabelecer uma cadeia de heranças funestas. Na Península Ibérica, no Brasil colonial e na ditadura brasileira, usaram-se “métodos infalíveis de investigação da alma”, denunciando a permanência de um modelo de punição próprio de sistemas totalitários, que querem ver mantida a “verdade” de uma ordem instaurada. Para isso, promovem-se espetáculos para as massas, transformando e manipulando o espaço da cidade em um legítimo palco, o grande teatro do mundo, em que a realidade convive com a ficção.

A declaração de Autran Dourado deixa vislumbrar uma possível interpretação à luz do mito de Perseu. Italo Calvino encontra nesse mito uma alegoria da relação do poeta com o mundo.¹⁸¹ Perseu foi o herói grego que decepou a cabeça da Medusa, não tendo voltado jamais o olhar para a face da Górgona, mas somente para a imagem que se reflete no seu escudo de bronze, que funciona como um espelho. O desafio de matar a Medusa, monstro cujos cabelos eram serpentes e que transformava tudo em pedra apenas pelo olhar, foi proposto pelo rei Polidectes, que havia se casado com sua mãe e que temia que o corajoso Perseu tomasse-lhe o trono. O seu escudo bem polido e as

¹⁸⁰ DOURADO, 1999, p. 120.

¹⁸¹ CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

sandálias aladas foram instrumentos decisivos para a sua vitória. A cabeça decepada da Medusa, Teseu a carrega consigo para se defender dos inimigos, escondida em seu alforje, pronta para se tornar uma arma invencível, já que tinha o poder de petrificar tudo aquilo que a mirasse:

Para decepar a cabeça da Medusa sem se deixar petrificar, Perseu se sustenta sobre o que há de mais leve, as nuvens e o vento; e dirige o olhar para aquilo que só pode se revelar por uma visão indireta, por uma imagem capturada no espelho. [...] É sempre na recusa da visão direta que reside a força de Perseu, mas não na recusa da realidade do mundo de monstros entre os quais estava destinado a viver, uma realidade que ele traz consigo e assume como um fardo pessoal.¹⁸²

Como Perseu, que recusa a visão direta, Autran Dourado, ao tratar das monstruosidades exercidas pelo poder político nas Minas do século XVIII, indiretamente escreve sobre arbitrariedades exercidas em outra época, contemporânea à da escrita do romance. A leveza – um dos valores ou qualidades da literatura que Italo Calvino pretende salvar e transmitir ao novo milênio –, o romancista mineiro parece tê-la encontrado, por exemplo, na neblina que envolve a cidade ficcionalizada em *Os sinos da agonia* e, também, na cor azul que, freqüentemente, paira na narrativa.

A neblina – que, paradoxalmente, ofusca e sublima, parece funcionar como artifício de velamento/desvelamento de uma história que, tratada em tempos de ditadura, poderia ser censurada, e, por mais que tenha um caráter

¹⁸² CALVINO, 1990, p. 17.

denso, ofuscante, ela é vapor e, assim, leve. Aqui está um exemplo da leveza representada pela neblina no romance e que se refere a uma imagem metaforizada pela imaginação de Gaspar para a morte da mãe: “A mãe tinha evaporado no ar, neblina dissolvida pelo vento mal o sol da manhã. Os riscos que as nuvens formavam dançando, adensando, esgarçando”.¹⁸³

O azul, por sua vez, considerada tradicionalmente a mais profunda, imaterial, fria e pura das cores, representa “o caminho do infinito, onde o real se transforma em imaginário [...]”.¹⁸⁴ Em *Os sinos da agonia*, o azul aparece, às vezes, ligado à presença de Malvina, suavizando, como na Virgem, o que ela tem de trágico e maligno, e às vezes nos momentos de paz que entremeiam o estado angustiante de Gaspar. Surge, também, o azul nos olhos de Donguinho e no lago pintado no cravo. Símbolo da frialdade, no romance, o azul parece conformar o cenário e resolver contradições: “tal como a do dia e da noite – que dão ritmo à vida humana. Impávido, indiferente, não estando em nenhum outro lugar a não ser em si mesmo, o azul não é deste mundo; sugere uma idéia de eternidade tranqüila e altaneira, que é sobre-humana”,¹⁸⁵ – ou, na simbólica representação da serpente, através de Malvina, no mal encarnado, no inumano, que nela residiria.

¹⁸³ DOURADO, 1974, p. 137

¹⁸⁴ CHEVALIER, 1996, p. 107.

¹⁸⁵ CHEVALIER, 1996, p. 107.

3 PAISAGEM NA NEBLINA

*Uma semente já traz em si toda a árvore
que vai ser depois. Para todo o sempre,
amém. Feito é cego, antes de se cumprir,
o destino de um homem. Mas que vive
escondido na primeira semente. Súbito
ele via para trás, desenovelando.*

Autran Dourado

*Literatura é o eterno presente,
o passado constante.*

Autran Dourado

Em conferência pronunciada na Sorbonne em 1992,¹⁸⁶ Autran Dourado, ao falar de seu romance *Os sinos da agonia*, caracteriza-o como um romance político, mítico e pós-moderno, uma “carnavalização de vários mitos literários”.¹⁸⁷ O autor declara que se apropriou do mito de Teseu, Fedra e Hipólito, tema de tragédias de Eurípides, Sêneca e Racine, e das tragédias *Medéia*, *Édipo Rei* e *Macbeth*. Além desses, os textos do Barroco Mineiro: *Triunfo Eucarístico*, de Simão Ferreira Machado, e *Áureo Trono Espiscopal*, de Francisco Ribeiro da Silva.¹⁸⁸

¹⁸⁶ Conferência pronunciada em 1992 e publicada com o título *Os sinos da agonia*: romance pós-moderno. *Revista da USP*. São Paulo: Edusp, n. 20, 1999.

¹⁸⁷ DOURADO, 1999, p. 122.

¹⁸⁸ Textos publicados em edição crítica e fac-similar em ÁVILA, Affonso. *Resíduos seiscentistas em Minas*: textos do século do ouro e as projeções do mundo barroco. Belo Horizonte: Centro de Estudos Mineiros da Universidade Federal de Minas Gerais, 1967.

O que chamou de carnavalização de mitos configura, textualmente, uma rede intertextual em que ainda se podem ler inúmeros textos bíblicos e poemas de cunho árcade do século XVIII, prefigurada por epígrafes que tratam de castigos e arbitrariedades nas antigas Minas Gerais. Essa rede faz da narrativa de Autran Dourado um exemplo do diálogo que a literatura contemporânea estabelece com as obras do passado, além de confirmar o papel de constante renovação do mito e do rito no espírito humano, numa espécie de “continuidade estrutural no tempo”.¹⁸⁹

O mito de Teseu, Fedra, Hipólito, de que se utilizaram aqueles três tragediógrafos, está presente em *Os sinos da agonia* e pode ser desdobrado a partir de uma técnica de espelhamento. Malvina é Fedra e Gaspar e Januário são as duas faces do mesmo personagem mítico, Hipólito. O potentado João Diogo Galvão é Teseu e o pai de Malvina, dom João Quebedo, é plasmado em Minos, que se casa com Pasífae, a insaciável Dona Vicentina. Mariana, a irmã de Malvina, é Ariadne; Donguinho, o filho bastardo, espelha-se no Minotauro e a escrava Inácia, na ama de Fedra. Ana, a noiva de Gaspar, é a Arícia criada por Racine, símbolo do amor puro que o nosso Hipólito procurava na mãe e na irmã mortas. A essas personagens, acrescenta-se o cego Tirésias, do *Édipo Rei* de Sófocles.

¹⁸⁹ DOURADO, 1999, p. 123.

Uma vez recriada no século XVIII, a história de amor e ódio presente no mito de Fedra ganha características do ambiente barroco, ao mesmo tempo em que empresta à narrativa elementos redimensionados do gênero trágico. Tais elementos referem-se tanto à temática e à construção dos personagens quanto à estrutura narrativa, uma vez que se percebe o uso de preceitos aristotélicos. Sendo assim, a filosofia migra para o romance em linguagem romanesca e não dramática.¹⁹⁰

Malvina, a personagem de Autran Dourado, possui o ciúme da Fedra de Racine, a fúria da personagem de Sêneca e a astúcia da Lady Macbeth shakespeariana e da Medéia de Eurípides. Esses sentimentos e atributos são, de certa maneira, compactuados com a escrava Inácia, cúmplice e prolongamento da constituição trágica de Malvina. Além dessas três heroínas, a personagem apresenta, ainda, algumas características de deusas gregas: Afrodite, deusa do amor, do desejo, do prazer; Ártemis, deusa da caça, como a imaginavam Gaspar e Januário, e as Parcas, Cloto, Láquesis e Átropos, as três deusas que determinavam a vida humana e o destino, que fiavam, bordavam e cortavam o fio da vida no momento apropriado. Malvina teria, portanto, no romance, nas suas mãos, o destino de João Diogo, Januário e Gaspar.

¹⁹⁰ Aqui não se tratará desses preceitos e de sua utilização na narrativa de *Os sinos da agonia*. Um estudo sobre o tema pode ser lido no Capítulo 4 da dissertação de Reinaldo Martiniano Marques. *Os sinos da agonia: técnica narrativa e consciência trágica na ficção de Autran Dourado*. 1984. 224 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1984.

A figura de Hipólito foi dividida e atribuída a dois personagens, Januário e Gaspar. O primeiro, um mestiço bastardo, filho de uma índia, uma “estrangeira” (assim como Hipólita, a rainha das Amazonas). Seu nome lembra Janus, o deus bifronte, guardião das entradas e saídas. Em *Os sinos da agonia*, o personagem abre e fecha a narrativa. Para Dalma Nascimento, Januário se encontra “na situação-limite de um ‘antes’ e um ‘depois’ vitais-mortais, [...] no vestibulo de um rito de passagem”,¹⁹¹ delineando-se no claro-escuro físico e psicológico da noite agônica e premonitória em que se encontra.

Gaspar, a outra face da figura mítica de Hipólito, é um mazombo que cultiva os valores europeus. Assim como o enteado de Fedra, que cultua apenas a deusa Ártemis, deusa da caça, negando-se a reverenciar Afrodite, Gaspar recusa o amor incestuoso da madrasta. Ainda assim, atormentado, sente-se culpado. Em sonho, vê-se segurando o punhal que assassinou o pai. Imaginariamente, Gaspar sente que, talvez, devido ao amor impossível, de uma certa maneira, seja cúmplice no assassinato do pai. Com essa culpa, ele passa a procurar o amor em Ana, personagem símbolo de pureza e castidade – uma referência a Arícia de Racine.

Nessa jornada surge, enfim, a figura de Tirésias, o adivinho cego que não é personagem das peças que tratam do mito de Fedra, mas sim da conhecida trilogia de Sófocles. Tirésias é invocado pelo coro para responder

¹⁹¹ NASCIMENTO, Dalma. Autran Dourado entre a agonia dos sinos e o camafeu idealizado. In: *Verbo de Minas - Revista de Cultura*, v. 1. n. 1. Juiz de Fora, MG: CES, 1998, p. 54.

sobre a condição do homem diante dos desígnios impostos pelo destino, do qual ninguém pode fugir. O narrador, no romance, tal qual um corifeu, reflete sobre a história de Malvina e Gaspar, “as suas angústias e desesperos, as suas ânsias e agonias, [...] ao mover do engenho acionado”,¹⁹² e afirma, melancólico, que o “destino do futuro é campo dos deuses, onde nada se pode fazer; e o destino do passado é o reino dos mortos, onde é inútil, impossível habitar”, intensificando, desse modo, o tom trágico e dramático do romance.

A trama romanesca que transcorre na Vila Rica decadente, após a efervescência do ciclo do ouro nas Minas Gerais, problematiza o inexorável destino imposto ao homem, tema caro à tragédia. Malvina, Januário e Gaspar são arrastados numa história determinada pela inutilidade da ação. De nada adiantariam a confiança de Malvina no poder de suas maquinações, a sua busca de onde estaria o erro, a sua intenção de repará-lo ou evitá-lo. Gaspar, ligado a um “destino do passado”, ao reino dos mortos, sempre para ele voltado, “na aceitação silenciosa e fria dos seres abúlicos que caminham para a morte”,¹⁹³ não se oporia à *moira*. Januário, por sua vez, depois de perceber toda a farsa preparada por Malvina, para quem teria sido apenas um fantoche, não desistiria de se entregar à cidade e morrer pelos tiros dos soldados que o aguardavam na praça, cumprindo-se a fatalidade das trágicas narrativas.

¹⁹² DOURADO, 1974, 150.

¹⁹³ DOURADO, 1974, p. 151.

A inexorabilidade própria da tragédia parece se acomodar bem ao tempo e espaço do Brasil colonial, em que as personagens estão fadadas aos desmandos de um poder arbitrário. Temas como a paixão, o adultério e o assassinato migram dos bastidores à cena pública. Personagens romanescos que espelham, de forma arquetípica, o mito trágico, acabam representantes de um conflito histórico. Para Angela Senra, a idéia de fatalidade, em *Os sinos da agonia*, está vinculada à relação entre destino e história, o que pode ser observado, especialmente, quanto ao personagem Januário: “O processo real de Januário – sentença, morte em efígie, fuga inútil e volta inevitável para o assassinato (culpa de um, castigo de todos) – denuncia a existência da cadeia de processos simbólicos que traçam a cena política”.¹⁹⁴

3.1 Na cidade, sinos e sinais

No contexto da cidade colonial mineira, o sino, símbolo que estabelece uma ligação entre o céu e a terra, como já mencionado, representaria, também, assim como a presença de Tirésias, essa inexorabilidade do destino imposta aos personagens. De certa maneira, pode-se dizer que o sino, objeto que dá nome ao romance, surge ali como personagem, e personagem-metáfora, como uma alusão ao que refletiu Autran Dourado sobre os “volumes e sombras”, as “idéias”, as “imagens”, as “figuras poéticas” exigidas pelo ritmo e pela

¹⁹⁴ SENRA, 1991, p. 52.

composição de sua narrativa e que depois se transformavam em personagens. Para o autor, “o personagem possuía na narrativa a mesma função que a metáfora na frase. Enfim, o personagem era uma figuração, um tropo de retórica, numa palavra – linguagem. Se quiserem, metaforicamente, sintaxe”.¹⁹⁵

Pensando com Autran Dourado que a metáfora é uma “transferência de significado”, nascida a partir de uma “imaginação material e dinâmica, que tudo anima”, poder-se-ia considerar o personagem, nesse contexto, não apenas como uma cópia, uma representação da vida real, mas “materialização dinâmica de idéias, intuições e sonhos”, “símbolo, imagem em movimento, enfim – metáfora em ação”.¹⁹⁶ Assim, na narrativa, o sino seria a materialização dinâmica da idéia do destino, símbolo e metáfora do oráculo grego. Na escrita, transformado pelo romancista, o objeto sino torna-se substantivo da ficção, que lhe dá um outro corpo e um outro movimento; ele nasce como personagem. O processo seria “realidade – mente do criador – realidade outra vez”. Ali ele passa a fazer parte de “uma mecânica, de uma estrutura, de uma construção”.¹⁹⁷

Se, como conclui Autran Dourado, o personagem é “tão mais perfeito quanto mais autônomo se torna, quanto mais se desprende e se distancia da placenta do seu criador”, o que dizer do sino que, transfigurado em personagem e já antes autônomo, torna-se o mais autônomo dos personagens

¹⁹⁵ DOURADO, 1976, p. 178-179.

¹⁹⁶ DOURADO, 1976, p. 181-182.

¹⁹⁷ DOURADO, 1976, p. 184.

da narrativa? Seria ele o “liame narrativo” a que se referiu Italo Calvino quando tratou do “anel mágico” da antiga lenda sobre Carlos Magno?¹⁹⁸ Em *Os sinos da agonia*, é o sino que estabelece uma ligação entre os personagens, é ele que determina o seu destino, em torno dele “forma-se como que um campo de força”.¹⁹⁹ É ele um objeto mágico:

A partir do momento em que um objeto comparece numa descrição, podemos dizer que ele se carrega de uma força especial, torna-se como o pólo de um campo magnético, o nó de uma rede de correlações invisíveis. O simbolismo de um objeto pode ser mais ou menos explícito, mas existe sempre. Podemos dizer que numa narrativa um objeto é sempre um objeto mágico.²⁰⁰

No romance de Autran Dourado, a “magicidade” e o simbolismo dos sinos são menos ou mais apreendidos por um ou outro personagem, mas todos são influenciados pela sua fala, sua linguagem. Inácia, Isidoro e Ana, personagens considerados secundários, são como que tradutores dessa linguagem. São eles que, por vezes, interpretam a fala dos sinos para Malvina, Januário e Gaspar, absortos numa espécie de neblina interior. Isidoro é quem mais

Conhecia a fala dos sinos, os dobres e pancadas, os repiques. O que diziam as garridas, os meões, os sinos-mestres. Desde menino, os sinos. Mesmo cativo, moleque recadeiro, antes de ir de castigo para as catas (os primeiros ferros e gargalheiras)

¹⁹⁸ CALVINO, 1990, p. 46.

¹⁹⁹ CALVINO, 1990, p. 46.

²⁰⁰ CALVINO, 1990, p. 47.

acompanhava o sineiro Vindovino da matriz de Antônio Dias. Devia ser bom era ser escravo de padre, tomava conta das torres e dos sinos. Mesmo alforriado, era bom ser sineiro. Por causa das músicas, os dobres e aleluias. Sino pra tudo, pra toda hora. Vindovino é que ensinou as regras dos dobres, das pancadas, dos repiques [...] Carece de entender a fala dos sinos, pra saber a coisas da vida. [...] Os sinos sempre, antes, agora.²⁰¹

Uma vez presentes na descrição, os sinos carregam uma “força especial”, como que responsáveis pelo entrelaçamento da narrativa, principalmente daquilo que, a princípio, parece invisível para alguns personagens. No contexto da Vila Rica setecentista, para entender as coisas da vida, seria necessário entender a linguagem dos sinos. A cidade era como que regida pelos seus dobres, uma espécie de comunicação pelo som.

Em *Os sinos da agonia*, elementos míticos e trágicos se mesclam a elementos históricos para se criar um “romance político” em “anos de chumbo”. A repetição e a intertextualidade têm, no romance, caráter dissimulador e, também, paradoxalmente, revelador. O mito de Fedra e todas as referências a outros tantos mitos emprestam à narrativa a sua atemporalidade, ao mesmo tempo em que “é falado no e para o tempo da história”,²⁰² criando um deslocamento do tempo e dos sentidos para se chegar a uma denúncia do presente, sobre a história de repressão vivida no momento da escrita do romance.

²⁰¹ DOURADO, 1974, p. 206.

²⁰² MARQUES, 1984, p. 157.

Esse deslocamento também se dá quanto ao tempo ficcional da trama, que se desenvolve na Vila Rica do século XVIII. As quatro epígrafes que introduzem o romance anunciam um tempo de arbitrariedades registrado nos capítulos da nossa história. Para Senra, essas epígrafes demonstram a comunhão entre o poder político e o poder religioso:

A disposição didática das epígrafes, a preocupação do autor em explicar o que é *morte em efígie* e o que significa *relaxar* nos preparam para uma lição de *história antiga das Minas Gerais*. Mas as reticências, as ausências dos nomes dos punidos, a despersonalização das penas e, finalmente, a explicitação de *relaxar*, através do discurso impessoal, intemporal e abrangente do dicionário nos ensinam que punição e punidos são permutáveis no tempo e espaço labirínticos de uma sentença que é sempre a mesma: a morte em efígie é o *pão* nosso de cada dia e somos relaxados em carne no *circo* de toda hora (*Todos os aplausos são para o leão*). E quando *do outro não se declara a sentença, inútil e impossível fugir*: a roda do tempo gira a lenta agonia.²⁰³ (grifo da autora)

Essa permutabilidade do tempo e do espaço labirínticos a que se refere Senra pode ser observada em passagens do romance que trazem um tom ditatorial do presente de sua escrita. Januário é representado como um transgressor da ordem, assim como os considerados “subversivos”, “conspiradores”, no regime militar. Januário fica também sujeito a uma espécie de exílio e é procurado como uma “presa” fugitiva, mesmo depois de morto em

²⁰³ SENRA, 1991, p. 63.

efígie. A tortura praticada nos tempos da ditadura fica assim registrada no romance:

Já via nas carnes o ferro, o fogo da tortura. Contaria tudo, mesmo o que não fez ou pensou. No seu medo e pavor, gostaria de saber alguma coisa, de ter ouvido de alguém alguma coisa, de poder imaginar alguma coisa, de poder imaginar qualquer trama que tivesse sentido, [...] ele confessaria, tal terror que a tortura antessentida lhe dava. A morte é melhor, pensava. Pensava na morte como uma libertação das torturas. Não, as dores não, não suportaria.²⁰⁴

Além dessa passagem, há outras que também registram esse espelhamento, a exemplo da cena em que se divulga o espetáculo da morte em efígie de Januário: homens que saem pelas ruas anunciando o decreto do Capitão-General, publicado em papéis que são pregados nas portas das igrejas e no pelourinho. Também no tempo da ditadura, os locais de aglomeração pública eram usados para a publicação dos nomes e retratos dos subversivos. Depois, a divulgação da sua prisão e/ou morte fazia-se necessária para provar a eficácia do regime. Ao final do romance, já morto pelos tiros dos soldados, o corpo de Januário é a imagem que representa a derrota daqueles que ousaram subverter o regime autoritário:

Dos quatro cantos da praça corriam soldados para junto do amontoado que se formou ao redor do corpo. Se afastem, gritou o alferes abrindo vau. Vocês dois aí carregam o corpo. Um soldado perguntou se devia ir na frente avisar que o homem morreu. O alferes fulminou-o com um olhar furioso. Bobagem,

²⁰⁴ DOURADO, 1974, p. 48.

disse. A gente tem de levar é o corpo pra eles verem. Faz tempo que ele estava morto. Mesmo antes da gente atirar.²⁰⁵

Em entrevista ao Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo*, de 06/10/74, publicada em *Uma poética de romance*: matéria de carpintaria, Autran Dourado explica a nota que antecede o romance *Os sinos da Agonia*,²⁰⁶ exigida pelo editor, que “não podia correr o risco de ter o livro apreendido”. O autor afirma:

[...] é muito difícil inventar qualquer coisa em arte: o melhor que se pode fazer é ser autêntico, tentar. [...] Os temas variam pouco, o que muda é a expressão, os estilos de época. Progresso e evolução são conceitos específicos da ciência e da técnica, que alguns apressados, por analogia, querem aplicar à arte. [...] Toda obra de arte é completa em si mesma, ninguém aperfeiçoa ou leva à frente obra ou experiência de ninguém.²⁰⁷

A declaração do autor, de que uma “invenção” em arte seria quase que impossível e de que a “repetição”, ou reinvenção, não desvalorizaria uma obra literária ou artística, até podendo, em vários casos, aumentar sua importância, é tema discutido por inúmeros teóricos da literatura e, também, por renomados escritores.²⁰⁸ Essa afirmativa aponta para a idéia de “repetição” e de “retomada”

²⁰⁵ DOURADO, 1974, p. 222.

²⁰⁶ “São variações em torno de temas dos grandes trágicos do passado, disse-nos Autran Dourado ao entregar os originais de *Os Sinos da Agonia*. Utilização de mitos e arquétipos perenes e universais”. DOURADO, 1974. Nota dos Editores.

²⁰⁷ DOURADO, 1999, p. 120.

²⁰⁸ Como exemplos, citam-se o conto de Jorge Luis Borges, “Pierre Menard, autor do Quixote” (In: *Obras completas*. São Paulo: Globo, 1998. Vol. I) e o artigo de Carlos Fuentes, “Machado de la Mancha, Machado de Assis herdeiro de Cervantes” (In: *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 1 out. 2001. Caderno Mais, p. 3-12).

tratada por Umberto Eco em *Sobre os espelhos e outros ensaios*.²⁰⁹ Para o crítico, o apreço pela originalidade vem da estética moderna, que “nos habituou a reconhecer como ‘obras de arte’ os objetos que se apresentam como ‘únicos’ (isto é, não repetíveis) e ‘originais’”.²¹⁰

3.2 Retomada e repetição do barroco em *Os sinos da agonia*

Desde tempos primitivos, a arte vem usando mecanismos de “repetição”, na poesia, na arquitetura, na pintura, na dança, sem que dela se subtraia a “originalidade”. Em se tratando de *Os sinos da agonia*, vale lembrar o primeiro tipo de “repetição” a que se refere Eco, a “retomada de um tema de sucesso, ou seja, a continuação”.²¹¹

A história de Teseu, Fedra e Hipólito, pode-se dizer, é um “tema de sucesso”. Os mitos foram constantemente reutilizados pelos tragediógrafos gregos e, também, romanos, cujas peças eram apresentadas para uma numerosa platéia, que conhecia previamente a trama. Também Shakespeare e outros autores seus contemporâneos escreveram peças que tinham como matéria-prima um mito ou uma história conhecida. Eles imprimiram às histórias e aos mitos algo de novo, de original, razão pela qual não deixavam de ser assistidos, aclamados. A trama de *Os sinos da agonia*, como disse o próprio Autran

²⁰⁹ ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Trad. Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

²¹⁰ ECO, 1989, p. 120.

²¹¹ ECO, 1989, p. 122-123.

Dourado, pode ser lida “como uma história de amor pecaminoso, um painel de paixões devoradoras, de destinos trágicos, passados nas Minas de antigamente”,²¹² e ser apreciada, também, pelo leitor que não conhece as peças de Eurípides, Sêneca e Racine. É uma trama sugestiva, de uma mulher que se apaixona pelo enteado e arquiteta a morte do marido. Os elementos do mito, atualizados, são acrescentados pela linguagem e estrutura narrativa, pela “arte poética” do autor. No caso de *Os sinos da agonia*, a matriz de “continuação” é indicada nas duas primeiras edições, que vieram acompanhadas da nota do editor.

Quando a citação estilística é “explícita e consciente”, diz Eco: “estamos então próximos da *paródia* ou da *homenagem* ou, como acontece na literatura e na arte pós-moderna, do jogo irônico sobre a intertextualidade”.²¹³ Em Autran Dourado, o jogo intertextual, além de irônico, é “carnavalesco”. As fontes de paródia serviram ao seu “propósito carnavalesco e brutal de farsa barroca, de livre aproveitamento acronológico de elementos históricos das Minas e do Brasil”.²¹⁴ A ironia, certamente, não tem como alvo o leitor do romance, mas os censores da ditadura.

Quanto ao “dialogismo intertextual”, Eco refere-se à “citação irônica do *topos*” como um procedimento típico da narrativa. O *topos* citado é um “lugar

²¹² DOURADO, 1976, p. 154.

²¹³ ECO, 1989, p. 125.

²¹⁴ DOURADO, 1976, p. 148.

original” e que já está registrado na “enciclopédia” do leitor, “faz parte do imaginário coletivo, e como tal é evocado”.²¹⁵

Em *Os sinos da agonia*, o boneco de palha levado ao patíbulo é essa citação. A morte de Tiradentes, herói trágico da história mineira, sacrificado no Rio de Janeiro e não em Vila Rica, faz parte dessa enciclopédia do leitor. A cidade ficcionalizada no romance configura-se, portanto, como um “lugar original” que é reencenado e deslocado para o romance de Autran Dourado. O sacrifício do boneco, no romance, e a morte de Januário realizados em Vila Rica prefiguram um desdobramento de outro *topos*, a representação especular da cidade-palco da Inconfidência Mineira. Essa revolta, registrada na enciclopédia do leitor, é retomada em forma de farsa, fingimento e ficção. Esse desdobramento de *topos* alude a um outro, de um tempo histórico distinto, mais próximo do leitor, o da ditadura. O leitor com o qual o texto faz um “pacto” é o leitor (espectador é o termo usado por Eco) crítico, “que aprecia o jogo irônico da citação”.²¹⁶ Assim, refletindo com Eco, no romance de Autran Dourado, há um “efeito crítico colateral”:

[...] tendo-se apercebido da citação, o espectador é levado a refletir ironicamente sobre a natureza tópica do evento citado, e a reconhecer o jogo para o qual foi convidado como um jogo de massacre a ser registrado na enciclopédia.²¹⁷

²¹⁵ ECO, 1989, p. 126.

²¹⁶ ECO, 1989, p. 126.

²¹⁷ ECO, 1989, p. 126.

Assim, Autran Dourado retoma o tempo mítico, desdobra-o especularmente no da Inconfidência, a fim de tratar, metaforicamente, da ditadura, tempo este da escrita do romance. Esse jogo entre o tempo e a história atribui à narrativa uma complexidade que depende, segundo Eco, da já referida enciclopédia do leitor.

A esses textos citados, somam-se outros, a exemplo das tragédias que retomam o mito de Fedra, dos textos bíblicos e das referências à literatura neoclássica e à arte barroca, de forma a criar uma “enciclopédia intertextual”. Essa enciclopédia compreende

[...] um conhecimento dos textos anteriores mas também um conhecimento do mundo, ou seja, das circunstâncias externas aos textos. Observe-se, naturalmente, que tanto o conhecimento dos textos, como o conhecimento do mundo, não passam de dois capítulos do conhecimento enciclopédico e que portanto, numa certa medida, o texto se refere sempre, seja como for, ao mesmo patrimônio cultural.²¹⁸

O romance de Autran Dourado pode ser lido, assim, como uma história de amor pecaminoso, como o autor mesmo declarou, no entanto, o leitor que tenha uma enciclopédia desejável, um certo “patrimônio cultural” a que se refere Eco, poderá usufruir outros níveis de leitura. A narrativa de *Os sinos da agonia* será lida, assim, como um “romance político”. Mais do que isso, a esse leitor é dado refletir sobre a própria estrutura da obra. “Enfim temos a obra que

²¹⁸ ECO, 1989, p. 127.

fala de si mesma”.²¹⁹ Nesse caso, o diálogo que se pretende estabelecer com o leitor parece prever, ainda, que ele “não só deve captar os conteúdos da mensagem”, no âmbito da exegese, ou da história narrada, como deve captar “o modo pelo qual a mensagem transmite aqueles conteúdos”, fazendo surgir, assim, “condições para uma realização do valor estético”.²²⁰ *Os sinos da agonia*, portanto, ao atualizar os mitos, reescrever a História em seus múltiplos desdobramentos e empreender uma rede especular de textos e contextos, exemplifica a idéia da repetição e da retomada, analisada por Eco, e solicita, ironicamente, um leitor que possa distinguir a ironia de sua construção.

Na literatura e na arte pós-moderna, segundo Eco, essas pretensões estéticas podem ser vislumbradas no uso da “citação entre aspas”, em que “o leitor não presta atenção ao conteúdo da citação, mas sim ao modo pelo qual a citação é introduzida na trama de um texto diferente, e para dar lugar a um texto diferente”.²²¹ O *topos* citado em *Os sinos da agonia*, por exemplo, para aquele leitor crítico, é considerado, de certa maneira, uma “citação entre aspas”. Só que aqui o conteúdo da citação é que suscitará a percepção do leitor para o modo do narrar, o modo como a citação é ali introduzida. Não se pode afirmar que Autran Dourado intentava, ao criar o romance, causar esse chamado prazer estético no leitor ou fazer com que ele identificasse explicitamente as “citações

²¹⁹ ECO, 1989, p. 128.

²²⁰ ECO, 1989, p. 129.

²²¹ ECO, 1989, p. 131.

entre aspas” presentes na narrativa. O certo é que, quando lido por esse leitor que Eco denomina “leitor crítico”, o romance deixa revelar as citações e as intertextualidades que o constituem, estabelecendo, ao que parece, uma série de níveis de leitura.

A história de João Diogo, Malvina e Gaspar/Januário, plasmada no mito de Teseu, Fedra e Hipólito, é o texto que emblematiza, de forma teatral e barroca, a narrativa que se tece no romance. O espetáculo da morte de Januário e de todo o povo das Minas encena, como já foi dito, outra história de repressão no país, a do tempo de enunciação do romance. A figura de Januário e a cidade de Vila Rica, marcada pelo cenário e pelos rituais barrocos, juntamente com a forma com que a narrativa é apresentada, são os novos elementos emprestados ao mito apropriado pelo escritor mineiro. Os instrumentos de embuste utilizados na farsa barroca que se representa nas ruas da cidade de Vila Rica, carregados de simbologia e estímulos, como que se metamorfoseiam e se materializam na linguagem da narrativa.

Em *Os sinos da agonia*, o narrador, quando retoma o mito grego e constrói uma trama de crimes e castigos espelhando a história do Brasil colonial, parece retomar o caráter de ilusão da arte barroca, que de certa forma conjuga-se com o teatro e a retórica. Não seria, pois, o mito tal qual foi traçado por Eurípides, Sêneca, Racine. Malvina é uma combinação de perfis da Fedra de cada um desses autores, ganhando, além disso, particularidades de outras heroínas trágicas. Mito e romance se articulam num único discurso, o do saber

narrativo do escritor contemporâneo, que busca reinventar a tradição, deslocando o arquétipo mítico, fazendo-o dialogar com a História, pelo viés do barroco.

Em *Lendo imagens*, no capítulo “Aleijadinho, a imagem como subversão”, Alberto Manguel conclui que

[...] o barroco oferecia aos artistas a possibilidade mágica de revelar por meio da ocultação, de tomar um conceito ou forma e rodeá-lo com outras formas e conceitos, de modo que, através de muitas camadas de lustre, movimento, imagem e contorção, poderíamos intuir, mas nunca inteiramente compreender, a idéia central em toda a sua complexidade.²²²

Essa possibilidade mágica de que trata Manguel está ligada à visão pictórica, que distingue a arte barroca da arte renascentista, a qual prima pela linearidade. Arte da profundidade, da complexidade e da obscuridade, o barroco, assim como o definiu Helmut Hatzfeld, “submete a multiplicidade de seus elementos a uma idéia central, com uma visão sem limites e uma relativa obscuridade que evita os pormenores e os perfis agudos, sendo ao mesmo tempo um estilo que, em lugar de revelar sua arte, a esconde”.²²³

Em *Os sinos da agonia*, assim como nas obras do período barroco, há uma idéia central rodeada de outras “formas e conceitos”, oculta em meio a “muitas camadas de lustre, movimento, imagem e contorção”, traçada num

²²² MANGUEL, 2001, p. 248

²²³ HATZFELD, 2002, p. 16.

jogo de velamento/desvelamento. Esse jogo origina-se da estrutura narrativa do romance, escrito a partir de uma certa regularidade que conduz à irregularidade, ao jogo de subentendidos. “Fases, planos, planta baixa, encadeamento formal, temas e variações (notas)”,²²⁴ assim define Autran Dourado o esquema “rígido” de que se serve para a construção de sua narrativa em blocos, que conta uma mesma história de três maneiras diferentes – uma “desordem” que se apresenta a partir de uma ordem.

A falta de uma linearidade na narrativa – o tecido da história vai se preenchendo aos poucos, com as informações trazidas pela memória das personagens – conduz a uma ambigüidade. Os finais em suspenso, só retomados no quarto bloco, colaboram para isso. Malvina, por exemplo, dona de uma linguagem artificiosa, com gestos e olhares ambíguos, leva o seu interlocutor à dúvida; “paciente tecedeira”, fia meticulosamente o destino de João Diogo, Gaspar e Januário. Este, só ao final, reconhece que não passou de um fantoche da trama tecida por Malvina, pois, afundado na paixão, acreditava em cada olhar ou sinal que ela lhe transmitia:

Quando da primeira vez, a cavalo. Devia ter pensado que aquele bugre vinha a calhar. Ele não fez mais do que obedecer direitinho tudo aquilo que ela maquinou, voltava à sua monocórdia repetição. Caiu no mundéu, na esparrela. Um menino, um menino perto da maldade dela. Zangão, ela rainha. A mulher e seus filtros. Tudo falso, mentirosa. Mesmo aquela carta chamando-o. Carta de engano, mulher enganosa. Tem

²²⁴ DOURADO, 1976, p. 138.

gente que gosta de usar. Feito um gato esconde a mão, o mal feito. Gata e rainha.²²⁵

Além de gata e rainha, Malvina, exímia tecedeira, remete-se à figura de Aracne, jovem e muito habilidosa tecelã que desafia a deusa Atenas para uma competição e acaba por ser transformada em aranha, condenada a ficar suspensa em sua própria teia. No barroco, motivos mitológicos foram utilizados para se chegar a uma “nova criação realístico-simbólica”. O mito de Aracne foi pintado pelo espanhol Diego Velásquez, em *A fábula de aracne* (1660), também conhecido como *As fiandeiras*. Hatzfeld declara, retomando Diego Ángulo Iñiguez, que “as fiandeiras, velha e jovem, tão realisticamente representadas, simbolizam, com efeito, as místicas figuras de Minerva disfarçada de velha, e de Aracne, que, para sua ruína, havia desejado tanto a famosa competição”.²²⁶

Abelha-rainha, aranha, gata, serpente, Malvina, “mal vinda”, também se dedicou a porfiar o destino de Gaspar. Imbuída de um sentimento de vingança, denuncia-o. Ele, “estranho homem é o Gaspar”,²²⁷ agoniado com uma culpa que o atormenta, amando em surdina, enxerga-se como o autor do crime, sempre preso ao sonho em que sua mão segura o punhal. A narrativa mesma parece esconder o verdadeiro assassino; as imagens dos sonhos e premonições lhe são caras, colaboram na eficácia dessa linguagem cifrada, ambígua, barroca:

²²⁵ DOURADO, 1974, p. 215.

²²⁶ HATZFELD, 1974, p. 62.

²²⁷ DOURADO, 1999, p. 124.

E o sonho vinha vindo, de longe percebia quando vinha, antes ainda podia deter. [...] Vinha vindo, já via a porta do pai se escancarar, o homem não chegava a tocá-la. Aquele sonho de uma certa maneira era uma premonição de tudo que aconteceu. A porta, o homem atrás do qual ele estava ficou parado no vão da porta. E viu o pai sozinho na cama vazia do casal, ela não estava. [...] E em vez do homem avançar para o pai, a cama é que vinha deslizando para ele, como se o assoalho fosse inclinado, parou a um passo dele. Então o homem cresceu e saltou sobre a cama, o braço negro desferiu várias punhaladas seguidas. [...] o braço que saiu do corpo do homem (a mão não era mais preta, tão sua conhecida) era o seu próprio braço.²²⁸

Ao final, já tomado pela imagem desse sonho, constantemente a lembrar-lhe a culpa, depois de ter tomado conhecimento do suicídio de Malvina, Gaspar se apercebe de que era inútil tentar fugir, “crescia dentro dele a certeza de que tudo aquilo que sonhara realmente aconteceu”.²²⁹ O sonho havia se concretizado na carta que Malvina enviara ao “Mũy Snõr Meu Capitão-General”, informando que não era Januário o culpado pela morte de João Diogo Galvão, mas ela e Gaspar. Com a carta, o narrador não afirma, mas dá indícios da morte desse personagem.

Também quanto ao personagem Januário, o sonho e as imagens ganham grande importância. Nesse caso, não é um sonho de culpa que o atormenta, mas um sonho que vem do estado em que se encontra na noite que antecede sua morte. Durante um ano ele havia se escondido pelos sertões com Isidoro, fugindo das perseguições do “braço comprido” do Capitão-General, e,

²²⁸ DOURADO, 1974, p. 140.

²²⁹ DOURADO, 1974, p. 205.

na noite agônica, o estado de “entressono”²³⁰ em que vivia se adensa, numa mistura alucinada e angustiante de sonho, sono e insônia: “Uma sucessão infinita de caixas, umas dentro das outras. Como se ele próprio fosse o seu próprio sonho, o sonho de alguém que carecia urgentemente acordar”.²³¹ Assim, num contraste barroco de luz e escuridão, a memória de Januário vai conduzindo a narrativa. A proximidade da morte é que fazia “Nhonhô” sonhar, pensava Isidoro. “Perto da morte é que a gente sonha mais, as coisas antigas voltam, diziam. A gente se lembra mesmo de coisas de que nunca se lembrou. Coisas enterradas um horror de tempo.”²³²

Tema caro ao barroco, o sonho foi tratado por Calderón de la Barca como metáfora da vida. O protagonista do auto sacramental *La vida es sueño*,²³³ o príncipe Segismundo, saído da torre onde ficara aprisionado, chega à Corte sem conseguir distinguir o que é sonho e o que é realidade. Na Corte, toda a vida humana lhe parece sonho e a felicidade eterna só viria com uma morte gloriosa. Para Hatzfeld,

De igual modo, o peregrino que chega a essas igrejas barrocas e levanta os olhos da pedra, deslizando-os pelas paredes limpas até alcançar a glória celeste pintada, lá em cima, nas abóbadas do teto ou na cúpula, deixa de ver – supõe-se – a linha limítrofe entre a sólida arquitetura e um fascinante e etéreo sonho de cores para convencer-se do seguinte: só do bom aproveitamento

²³⁰ DOURADO, 1974, p. 39.

²³¹ DOURADO, 1974, p. 40.

²³² DOURADO, 1974, p. 206.

²³³ CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *Autos sacramentales*. [s. l.]: Iberia, [195-?].

desse sonho que é a vida depende, um dia, trocar este vago mundo de aparências por outro real e vivido eternamente.²³⁴

O estado “espectral de sonho” vivido por Januário lembra a atmosfera de *ensueño* própria do barroco. A bruma – não só a que envolvia a cidade, mas a que vinha de dentro e que alcançava os olhos desse personagem – e o efeito da aguardente oferecida por Isidoro colaboram para a criação desse estado espectral, em que as igrejas, espalhadas pela cidade, mostram-se “etéreas, fantásticas, irreais”.²³⁵

Além da neblina e da bebida, que o deixavam em um estado confuso, também os sons e os cheiros caracterizavam esse ambiente espectral. Os paradoxais “surdos ruídos” e os sinestésicos “cheiros macios”²³⁶ embaralham os sentidos do personagem, mas, no âmbito da enunciação, guiam o leitor por essa paisagem de neblinas que é romance. O ruído que os dois ouviam, Januário e Isidoro, era o ruído do “tambor monótono dos sapos”, do tremer das folhas. O cheiro vinha da aragem da madrugada, misturado ao cheiro da aguardente e ao cheiro de Isidoro, “o cheiro que mil sabões, preto ou do reino, não conseguiam apagar”.²³⁷ E, assim, Januário vivia uma “sensação cataléptica”:

Assim há vários dias, não conseguia ser derrubado pelo sono pesado e total, pelo total aniquilamento, pela morte provisória. Ansiava por essa morte que o reunificaria, mas

²³⁴ HATZFELD, 2002, p. 75.

²³⁵ DOURADO, 1974, p. 44.

²³⁶ DOURADO, 1974, p. 17.

²³⁷ DOURADO, 1974, p. 21.

contraditoriamente não desejava dormir. A fantasia de que, dormindo, estava entregue a todos os perigos. A fantasia mágica de que, acordado, podia dominar o mundo, os seres, as coisas: nada aconteceria sem ele querer.²³⁸

Atente-se, aqui, para a importância desse estado de “entressono” que percorre toda a primeira jornada do romance e que só se desfaz no final da quarta jornada, quando Januário efetivamente volta à cidade. Januário vive naquela noite um momento de contradições – “vazio” e “cheio”, “claro” e “escuro”, “sonho” e “realidade” –, contradições essas próprias da arte barroca e que prefiguram a sua morte. Somente a partir dessas contradições é que o personagem, inebriado de sonho e memória, toma certeza de seu destino. Isidoro, por sua vez, tendo acompanhado Januário desde que se tornou seu escravo particular, doado pelo pai Tomás Matias Cardoso, e tendo-se irmanado ao dono, também decide ali o seu destino. Não falaria mais em “língua de branco”, só falaria “ioruba” e iria atrás de um quilombo: “Só preto igual a mim é que vai me entender! Só morto é que vão me pegar. Morro de trabuco na mão!”.²³⁹ E assim seguem cada um o seu caminho:

E foi descendo o morro, quase escorregando. Quando se voltou, viu o preto parado e mudo. A carabina segura pelas duas mãos, na frente do corpo. Toda a sua figura se recortava em pedra negra, contra o azul claro do céu. A cabeça levantada, o peito aberto, os olhos no além, parecia mais um guardião do templo, o porteiro e guia mudo da sua nação. Andou mais um pouco e

²³⁸ DOURADO, 1974, p. 221.

²³⁹ DOURADO, 1974, p. 221.

tornou a se voltar. Isidoro tinha sumido de vez na luz. Agora ele ia sozinho, quase corria. Não se voltou mais para trás.²⁴⁰

Decidido a se entregar, tudo para Januário era luz, já tinha vivido a sua “epifania de Deus”, depois de ouvir as sete pancadas da agonia. Uma “estranha alegria” era o que sentia. Havia achado a porta que o tiraria daquela escuridão e iria voltar à cidade a qual estava preso, lugar seu de origem. Havia ali nascido, filho de pai branco com mãe mameluca, e não estrangeiro como Malvina ou “mazombo” como Gaspar, apegado aos valores europeus. O mundo que lhe parecia confuso durante a noite agora lhe parecia claro; a bruma já se tinha desfeito. Só restava se entregar ao “lago luminoso”²⁴¹ em que a praça havia se transformado:

E Januário sentiu uma estranha alegria, todo o cansaço desapareceu. Na cara a aragem fresca do vento lambendo as folhagens, soprando as flores. Respirava fundo, e todo o seu peito era um campo de luz e de flores, esvoaçado pelo silêncio colorido das borboletas. Tudo macio, ele podia morrer. E uma ternura imensa, uma luz de alegria começavam a jorrar dentro dele; um canto de nave, epifania de Deus. Tinha vontade de beijar a mão de Isidoro e, sem saber por quê, pedir perdão.²⁴²

A palavra Epifania, “do latim *epiphania*, e do grego *epipháneia*”, refere-se tanto a uma “aparição ou manifestação divina”, quanto à “festividade religiosa

²⁴⁰ DOURADO, 1974, p. 221.

²⁴¹ DOURADO, 1974, p. 221.

²⁴² DOURADO, 1974, p. 219.

com que se celebra essa aparição”.²⁴³ O conceito, de tradição católica, foi institucionalizado no vocabulário crítico literário por influência, acredita-se, do escritor irlandês James Joyce, que teria sido o primeiro a se apropriar do termo. Outros escritores, a exemplo de Virginia Woolf e, no Brasil, Clarice Lispector, também usaram do conceito para criar, em suas narrativas, um momento de “manifestação”, de “revelação”. A epifania, na literatura, pode estar numa palavra, num gesto, num objeto, muitas vezes no que esses elementos têm de mais trivial. Em *Os sinos da agonia*, a própria palavra é trazida ao texto, em dois momentos: “epifania de Deus”, antecedendo a morte de Januário, como se pode ver na citação acima, e “epifania luminosa”, em se tratando de Gaspar. A epifania vivida por este personagem parece originar-se de dois episódios, que se dão um seguido do outro, durante o velório do pai.

Atormentado pelo sonho constante em que se vê como assassino do pai, Gaspar, prestes a sucumbir à culpa, deseja, ardentemente, livrar-se da imagem de sua mão matando o pai:

[...] ali agora não podia gritar, tanta gente. Não via as caras, os olhos, mas sabia que todos o olhavam. Gritando estaria perdido. Gritaria. [...] Foi então que uma mão pesada segurou-lhe o ombro, puxando-o para trás, impedindo-o de cair. A mão o acordava, devolvendo o corpo à claridade da sala, ao ar puro, à vida.²⁴⁴

²⁴³ FERREIRA, 1999, p. 778.

²⁴⁴ DOURADO, 1974, p. 140.

Depois desse gesto de conforto, Gaspar começa a rezar uma reza muito íntima, a “primeira reza que a mãe lhe ensinou”, e “mudamente pedia, implorava às potências obscuras, às divindades tanto tempo escondidas debaixo do chão da alma, que não o abandonassem”.²⁴⁵ Assim, a mão que o segura e a reza trazida da infância lhe devolvem uma “calma perdida” e, chorando, livra-se do sonho e começa a viver um momento de alegria, o seu momento de epifania:

E tornava a dizer como as coisas antes de acontecer nos assustam. Agora era forte, inteiriço, transparente. Estava pronto para assumir o papel que lhe cabia [...] E essa luz que vinha de dentro dele devia transparecer na cara e nos olhos, feito um esplendor de prata polida e lustrosa em volta de uma imagem de santo. Dele irradiava uma epifania luminosa. Uma sensação de calma e beleza, suave perenidade. Como se a sua pele possuísse uma luz intestinal, irradiava serena ternura.²⁴⁶

Como se pode ver, tanto em Januário quanto em Gaspar, a epifania é, sobretudo, um momento de compreensão e aceitação trágica do próprio destino. Januário compreende e tem a certeza de que é preciso voltar à praça e cumprir o seu destino. Gaspar, por sua vez, percebe o homem que devia ser a partir dali, assumir os negócios do pai, não se render às artimanhas de Malvina. Nele, a epifania, em forma de luz, irradia-se e alcança as mulheres que ali rezavam. Elas começam a chorar um “choro manso e bom, feito só de

²⁴⁵ DOURADO, 1974, p. 141.

²⁴⁶ DOURADO, 1974, p. 141.

lágrimas”.²⁴⁷ Desse modo, a epifania não só atinge a Gaspar, mas contagia todo o ambiente:

E a ternura que vagou no ar – aragem branda, macia e perfumada – a todos contagiava. Era como se todos, a uma só voz, afinados e suaves, pálpebras que vagorosamente se fecham ao doce peso do sono, não estivessem mais rezando: cantavam um canto de glória na nave do céu.²⁴⁸

O canto de Glória, na liturgia católica, é um hino sobre o texto da seção de mesmo nome da missa. É a última parte dos *Ritos Iniciais*, compostos também pela saudação, o ato penitencial e o *Kyrie*. Inicia-se, o canto, com as palavras *Gloria in Excelsis Deo* (Glória a Deus no Céu), recitadas ou cantadas.²⁴⁹ Nessa passagem do romance, os personagens, num momento de epifania, parecem se transformar em anjos, compondo, como num quadro barroco, a “bem-aventurança”, o Céu.

Além do Céu, a narrativa também apresenta o seu contrário, o Inferno. Ambos compõem um mundo de contrastes, conforme o definia a ideologia da Contra-Reforma. A referência ao Inferno, em *Os sinos da agonia*, aparece ligada ao livro de *Gênesis*, retomado como que para ilustrar a oposição luz/escuridão que caracteriza aquele estado de “entressono” em que vive Januário. Já de manhã, a claridade do sol vai desfazendo a bruma e aquele “mundo coagulado

²⁴⁷ DOURADO, 1974, p. 141.

²⁴⁸ DOURADO, 1974, p. 142.

²⁴⁹ FERREIRA, 1999, p. 1226, 992.

e redondo” se transforma num mundo de luz, ou seja, de lucidez trágica. A cidade parece, assim, renascida, não mais envolta na bruma pesada da noite. O narrador dá voz à memória de Januário, que relembra as lições aprendidas no emblemático Seminário da Boa Morte:

No princípio a luz, os ruídos, as coisas. O mundo é que principiava. A eterna reinvenção, o recriar incessante, o renascimento sem fim, o sempre retorno. Vida, inauguração. Tudo para a morte, quis dizer. Agora sabia, tinha começado mesmo a pensar. Depois Deus faria os seres. No princípio Deus criou os céus e a terra. A voz sem timbre, as leituras na casa de jantar do seminário da Vila do Carmo. As bocas mastigavam silenciosas, esganadas. O barulho das bocas. Calma fingida, silêncio, recolhimento, meditação. A regra conventual do seminário. A terra era sem forma e vazia. Luz, fez-se luz.²⁵⁰

Como se constata nessa passagem, o momento que antecede a morte de Januário é, paradoxalmente, inserido no universo simbólico da vida: a criação do mundo. Aqui vale ressaltar as considerações de Hatzfeld sobre a vida e a morte no barroco, em que “o destino final humano, o movimento do passado ao futuro através do presente, o crescimento da morte dentro da vida, se fazem visíveis”.²⁵¹ A morte, para o personagem, equivale à vida. Por isso, o mundo torna-se para ele uma “eterna reinvenção”, alimentada pela lembrança da educação religiosa no seminário: as leituras, as normas ditadas, o recolhimento. Nesse contexto, as imagens do *Gênesis* se entrecruzam ao discurso do narrador:

²⁵⁰ DOURADO, 1974, p. 207.

²⁵¹ HATZFELD, 2002, p. 78.

Deus separou a luz das trevas. As águas, que apareça a terra e os mares. E o verde e as árvores e os frutos. Deus criou o tempo. O dia e a noite. Para todo o sempre. Ou o tempo só veio com o homem? Ele dizia faça-se isso, tudo se fazia. E vieram as grandes baleias, as bestas feras e os demais viventes. Só no sexto dia o homem. Mais tarde a mulher, tirada da sua dor mais funda, da costela. Ele não sentia, dormindo. Enquanto dormia, Malvina. Só no sétimo dia é que descansava. Deus também carece de descanso. O homem e a mulher, juntos inaugurariam o inferno. Não careciam do demônio. E a obra de Deus continuaria o seu curso. Para todo o sempre, amém.²⁵²

O texto bíblico instiga à indagação sobre o tempo: teria Deus criado o tempo antes do homem, ou o tempo foi criado pelo homem? Na história da criação do céu e da terra, há menção da origem do tempo? O certo é que, nesse “recriar incessante” da narrativa, há uma alusão ao universo barroco, cujos motivos “mais sérios se referem a reflexões sobre a vida, o homem e a passagem do tempo”.²⁵³ A mulher remete à figura de Malvina e, por conseguinte, ao inferno. Malvina constrói-se, na narrativa, como uma personificação demoníaca: “a maldade estava toda nela. Feito fez com ele. Na surdina, passos em pantufas, gata esperta, veludosa. [...]”.²⁵⁴

O veludo, além de caracterizar a personalidade de Malvina e os olhos de Isidoro, que se apresentam constantemente “aveludados de tanto não dormir”, “todo raiado de sangue”,²⁵⁵ remete, também, às cerimônias religiosas e

²⁵² DOURADO, 1974, p. 207-208.

²⁵³ HATZFELD, 2002, p. 78.

²⁵⁴ DOURADO, 1974, p. 214.

²⁵⁵ DOURADO, 1974, p. 216.

civis do período barroco, a exemplo das vestes dos santos levados nas procissões e dos requintados trajes dos poderosos, caracterizando-se, portanto, como um dos elementos de pompa “que produzem no barroco efeitos de surpresa e deslumbramento”,²⁵⁶ que ora também instigam ao já aludido império dos sentidos, o tato, a visão, por exemplo, que o narrador entretetece na narrativa, fazendo-se entre o excesso e a medida e o excesso dentro da medida.

Hatzfeld apresenta os símbolos eleitos por Jean Rousset como representativos da arte desde o Maneirismo até o chamado Barroquismo, símbolos esses que sugerem movimento, mudança e fragilidade. Dentre eles, destacam-se aqui a espuma, a nuvem, a fumaça, a chama e a sombra. No romance de Autran Dourado, pode-se dizer que esses símbolos seriam representados, de certa maneira, por aqueles elementos que suscitam o *claro-escuro*, a exemplo da neblina e da vela, que fazem surgir uma rede de metáforas, ou melhor, uma “rajada de metáforas sinônimas”,²⁵⁷ que se repetem continuamente na narrativa.

O *claro-escuro*, característica barroca largamente utilizada pelos pintores do período para criar um aspecto de teatralidade, é, para Hatzfeld, muito “adequada a uma época de obscura mas iluminada fé e tão oposta à fictícia claridade diurna do Renascimento”.²⁵⁸ O crítico lembra que, em Calderón, o

²⁵⁶ HATZFELD, 2002, p. 137.

²⁵⁷ HATZFELD, 2002, p. 67.

²⁵⁸ HATZFELD, 2002, p. 80.

claro-escuro está presente na procissão eucarística de o *Ano Santo em Madri* (1651), que “vai de igreja em igreja, como um mar de luzes, uma serpente de fogo, um hieróglifo de tempo, que em sua qualidade de Igreja Militante, encerra a Igreja Triunfante na Divina Eucaristia, num círculo tão amplo quanto o mundo”.²⁵⁹ Em *Os sinos da agonia*, a procissão, seja religiosa seja civil, também tem grande importância na narrativa. O cortejo da morte em efígie de Januário, como já foi mencionado, é realizado de modo bem parecido com as cerimônias de *Corpus Christi* e do Triunfo Eucarístico, esta descrita pela memória do personagem, suntuoso espetáculo que teria contribuído para a criação de um espaço infinito, típico do barroco.

Também o *claro-escuro*, no romance de Autran Dourado, recebe grande destaque na descrição da noite que antecede a morte de Januário. Iluminada pela luz da lua cheia, a cidade vai aos poucos sendo tomada pela bruma, e o personagem, num contexto de contraste entre a claridade e a escuridão, vive na ocasião o seu *memento mori* (lembra-te de que vais morrer), tão característico do período barroco, em que se afirma o caráter passageiro da vida.

Para Hatzfeld, o *claro-escuro* representaria também, no contexto da Contra-Reforma, “a propagação da luz celeste sobre a obscuridade da fé”, “tópico escatológico, metafísico, moral, ascético, místico e artístico *por excelência*”.²⁶⁰ Em *Os sinos da agonia*, esse aspecto é revelado na representação do

²⁵⁹ HATZFELD, 2002, p. 80.

²⁶⁰ HATZFELD, 2002, p. 93-94.

homem mineiro do século XVIII, dado à devoção católica e ao decoro, características muitas vezes permeadas com uma parcela de dissimulação da culpa e de ostentação da virtude, a que Hatzfeld chamou “exercício exemplar de virtude e norma para o mundo”.²⁶¹ Nesse contexto, vale mencionar a suposta avaliação da falta de fé e moral católica do personagem Gaspar:

O que Gaspar tinha lhe dito sobre missa, que o que valia era o coração, podia perdê-lo. Tinha sonido de Lutero e Calvino, um desses do satanás. As línguas andavam soltas, o Capitão-General era seu amigo, mas não perdoaria nunca se soubesse que tinha um filho herético, de partes com os fumos do demo. Eram idéias de satanás, nunca lhe disseram os padres da Companhia? Mesmo que o Capitão-General, por sua causa, de quem era muito chegado e de quem gozava da privança, não quisesse, se alguém fosse lhe contar que Gaspar duvidava da Fé, e assim del-Rei, ele tinha que obrar. Sabia que o filho não pensava mais assim, mas essas idéias de satanás andavam pelos ares, eram miasmas que vinham com os navios.²⁶²

Nota-se aí a presença dos princípios católicos fortalecidos pela Contra-Reforma, movimento de combate à Reforma protestante, liderada por Lutero e Calvino. A falta da fé católica era considerada uma ofensa também ao rei, o que demonstra como os poderes religioso e político pareciam indissolúveis. Aquele que duvidava dessa fé era considerado herético, merecedor de punição. Suas idéias eram idéias de satanás, “miasmas” que representavam perigo à sociedade. No romance, o espetáculo da morte em efígie realizado em praça

²⁶¹ HATZFELD, 20002, p. 60.

²⁶² DOURADO, 1974, p. 71.

pública representa um dos meios de punição usados na colônia para punir “heréticos” que ousavam transgredir as ordens impostas pelo poder autoritário, tão exemplar quanto os autos-de-fé organizados pela Inquisição Ibérica.

Como se pode perceber, o romance de Autran Dourado, quando apresenta/representa a cidade mineira do século XVIII, traz à narrativa elementos da história colonial e também da arte e da cultura barrocas, que estão presentes não só nas descrições da arquitetura da cidade ou nas cerimônias ali realizadas, mas também na estrutura e no modo de narrar do romance. O próprio Autran Dourado afirma:

A visão que tenho do barroco é uma visão pessoal, criativa e “ideológica”. O barroco para mim não é apenas um conceito histórico, capítulo da história da arte, mas alguma coisa viva e atuante, que me estimula na elaboração da minha própria criação literária.²⁶³

Essa visão é apresentada em vários capítulos de *Uma poética de romance*: matéria de carpintaria, em que o autor trata de sua “arte poética” e da feitura de seus romances, muitos deles criados a partir da “estrutura aberta” do barroco. No bloco I de *Ópera dos mortos*, segundo o autor, haveria mesmo “toda uma teoria do barroco, as dicotomias e antíteses”.²⁶⁴ As principais características dessa arte, segundo Heinrich Wölfflin, seriam: sentido pictórico, profundidade, formas abertas, disposição obscura e integração, em contradição com as do

²⁶³ DOURADO, 1976, p. 24.

²⁶⁴ DOURADO, 1976, p. 38.

Renascimento: representação linear, planura, formas cerradas, disposição e adesão.²⁶⁵

Também a narrativa de *Os sinos da agonia* parece apresentar essas características barrocas, os “meios-tons e claros-escuros” utilizados, por exemplo, segundo o próprio autor, no capítulo “Valente Valentina”, de *O risco do bordado*, que produz um efeito de “estranheza e obscuridade, de mistério e absurdo”, e em “Assunto de família”, capítulo do mesmo livro, que prima pela ambigüidade e obscuridade.²⁶⁶ A forma aberta do barroco permitiria, para Autran Dourado, a múltipla leitura, que nada tem a ver com o conceito de obra aberta de Umberto Eco; é uma múltipla leitura em que “o autor continua comandando o espetáculo, ‘*el gran teatro del mundo*’ do barroco”.²⁶⁷

Tendo escrito vários livros usando a conhecida estrutura em blocos, aparentemente autônomos, mas que anseiam por uma unidade interior, Autran Dourado declara ter aprendido essa técnica com o barroco, com aquela idéia central adquirida a partir da multiplicidade de elementos. Uma “constelação de mitos”, assim teria um amigo definido o seu romance *O risco do bordado*, metáfora que muito lhe agradou.²⁶⁸ Em *Os sinos da agonia*, parece haver também uma “constelação de mitos”, que ali anima o aspecto de ambigüidade do romance, também característico do barroco. Nesse e em outros romances,

²⁶⁵ DOURADO, 1976, p. 16-17.

²⁶⁶ DOURADO, 1976, p. 18.

²⁶⁷ DOURADO, 1976, p. 26, 27.

²⁶⁸ DOURADO, 1976, p. 29

percebe-se, declarada ou subliminarmente, a “alma barroca e torturada, o negrume arcádico e inconfidente das Minas”²⁶⁹ que diz possuir Autran Dourado, uma alma barroca que, para Otto Maria Carpeaux, é de “substância latina, mediterrânea”.²⁷⁰

O “claro-escuro antitético mineiro”²⁷¹ presente no romance *Os sinos da agonia* aponta para outro valor ou qualidade da literatura tratado por Italo Calvino: a exatidão, para a qual invoca a deusa da balança, Maat. O escritor italiano define a exatidão a partir de três princípios: “1) um projeto de obra bem definido e calculado; 2) a evocação de imagens visuais nítidas, incisivas, memoráveis; [...] 3) uma linguagem que seja a mais precisa possível como léxico e em sua capacidade de traduzir as nuances do pensamento e da imaginação.”²⁷²

Esse valor, Calvino o defende por meio de um elogio ao seu contrário, partindo da tese de Giacomo Leopardi de que “a linguagem será tanto mais poética quanto mais vaga e imprecisa for”.²⁷³ Nesse contexto, o autor de *Cidades invisíveis* lembra, ainda, que o italiano

[...] é a única língua em que “vago” significa também gracioso, atraente; partindo do significado original (*wandering*), a palavra “vago” traz consigo uma idéia de movimento e mutabilidade,

²⁶⁹ DOURADO, 1976, p. 37.

²⁷⁰ CARPEAUX, 1990, p. 7.

²⁷¹ DOURADO, 1976, p. 36.

²⁷² CALVINO, 1990, p. 71-72.

²⁷³ CALVINO, 1990, 73.

que se associa em italiano tanto ao incerto e ao indefinido quanto à graça e ao agradável.²⁷⁴

Assim, aqueles três princípios da exatidão elencados por Calvino, somados ao sentido em que a palavra “vago” tem na língua italiana, sugerem uma aproximação com o romance de Autran Dourado. Escrito a partir de um projeto bem calculado e, de certa forma, bem ordenado e definido, numa linguagem lexical precisa e que evoca imagens bastante memoráveis e incisivas, *Os sinos da agonia*, pode-se dizer, carrega a exatidão que Calvino pretende salvar. Ali há uma espécie de sensação do “indefinido”, suscitada principalmente na noite em que Januário observa a cidade de “longe”, em que tudo lhe parece “obscuro” e “profundo”. Indefinido, obscuro e profundo são exemplos sugeridos por Leopardi como próprios do “vago”. Assim diz o poeta em *Zibaldone*, citado por Calvino:

Essa mesma luz é cheia de atrativo e sentimentalismo quando vista nas cidades, onde se apresenta retalhada pelas sombras, onde a escuridão contrasta em muitos lugares com o claro, onde a luz em muitas partes se degrada pouco a pouco, como sobre os telhados, onde alguns lugares recônditos ocultam a vista do astro luminoso etc. etc. A esse prazer contribuem a variedade, a incerteza, o não se ver tudo, e poder-se no entanto dar uma latitude à imaginação com respeito àquilo que não se vê.²⁷⁵

Para Calvino, a imprecisão desejada por Leopardi é alcançada a partir de “uma atenção extremamente precisa e meticulosa que ele aplica na

²⁷⁴ CALVINO, 1990, p. 73.

²⁷⁵ LEOPARDI, apud CALVINO, 1990, p. 76-77.

composição de cada imagem, na definição minuciosa dos detalhes, na escolha dos objetos, da iluminação, da atmosfera”.²⁷⁶ Essa exatidão conquistada a partir do indefinido é, de certa forma, vislumbrada no romance *Os sinos da agonia*, no qual a cidade de Vila Rica é envolvida numa atmosfera de neblina, que vai se desfazendo aos poucos, de forma que a “incerteza” e a “variedade” dão lugar à imaginação e ao reconhecimento, compondo um intrincado tecido, cujos fios parecem urdidos com “um olho miniaturista”, “uma minúcia fantástica de um velho onzenário pesando ouro”.²⁷⁷

A trama entretece-se e os personagens vão sendo entranhados e desentranhados da narrativa, a partir de meadas simbólicas e retomadas históricas. O personagem Januário, envolto pelas brumas até a morte, acaba por encarnar um modo particular de “visão longínqua”, um ponto de vista de quem foi expulso da morada dos humanos, a cidade. Malvina, voltada para si mesma, encarna a visão de dentro, da casa, das relações familiares, das conspirações e dos delitos do microcosmo. Gaspar, como um vértice desse triângulo de dores, prefigura a imaturidade, o olhar alucinado. Este personagem pode ser uma referência implícita a um dos reis magos. Segundo um certo tratado atribuído a Beda, o Venerável (monge do mosteiro de Jarrow, Inglaterra, ca. 673-735), o *Excerpta et Collectanea*, os nomes dos três magos que fizeram a visitação ao

²⁷⁶ CALVINO, 1990, p. 75.

²⁷⁷ DOURADO, 1974, p. 40, 39.

menino Jesus eram Melquior, Gaspar e Baltazar. Esses nomes, embora ausentes da narrativa bíblica, prevaleceram na tradição. Afirma o texto:

Melquior, um homem velho com cabelos brancos e longa barba ofereceu ouro para o Senhor como a um rei. O segundo, de nome Gaspar, jovem, imberbe e de pele avermelhada, honrou-o como Deus com seu presente de incenso, oferenda digna da divindade. O terceiro, de pele negra e de barba cerrada, chamado Baltazar, com o seu presente de mirra testemunhou o Filho do Homem que deveria morrer.²⁷⁸

A citação sugere, ainda, uma possível aproximação dos outros reis magos, Melquior e Baltazar, com dois personagens do romance, João Diogo e Januário, respectivamente, que compõem, com Gaspar, uma tríade cujo elo é Malvina. O velho João Diogo, potentado de Vila Rica, cuja riqueza provinha do ouro ali encontrado, tinha estreita ligação com o Capitão-General, representante do rei, e sua morte foi tomada como crime de lesa-majestade. Januário, por sua vez, é aquele que, desde o início da trama, reconhece a profecia de que “deveria morrer”. Emblematicamente, os personagens de Autran Dourado, nesse romance, são recriados, portanto, a partir dessa configuração simbólica, também da cidade-cenário, a fim de, entre jogos de ser e parecer, simulações e dissimulações, refletir a ficção em tempos sombrios.

²⁷⁸ Cf. YAMAUCHI, E. M. *Persia and the Bible*. Grand Rapids, MI: Baker Books, 1996, p. 486-487. O nome Melquior significa, segundo o autor, “meu rei é luz”; Baltazar deriva, provavelmente, do nome babilônio dado a Daniel, “Belteshazzar” (Ver Dn 1:7); e Gaspar parece ser um nome derivado do indiano Gundaphorus. (Ver: SILVA, Airton José da. A visita dos magos. In: *Ayrton's Biblical Page*. Disponível em: <<http://airtonjo.com/magos.htm>>. Acesso em: 2 fev. 2008).

CONCLUSÃO

veja o jogo de luz e sombra, de cheios e vazios, de retas e curvas, de retas que se partem para continuar mais adiante, de giros e volutas, o senhor vai achando sempre uma novidade.

Autran Dourado

Na narrativa de *Os sinos da agonia*, retas e curvas constroem uma cidade de luz e sombra. Cidade-palco montada para a representação cotidiana, no romance transforma-se no grande teatro do mundo. Entre giros e volutas, crimes e paixões, os personagens enredam-se na trama. As memórias de Januário, Malvina e Gaspar compõem o espetáculo das dores em Minas. O tanger dos sinos dita a dura agonia.

A metáfora do *theatrum mundi*, ou o “mundo é um palco”, desde Platão, traduz a correspondência entre vida e representação, difundida no período barroco e, de certa forma, transformada em mote para as práticas ideológicas da Contra-Reforma. Nesse contexto, pode-se dizer que essa correspondência caracteriza as formas totalitárias de poder. O “teatro”, na política e na religião, insinua-se como forma de simulação e convencimento do outro, do súdito, influenciando a sua maneira de pensar, falar e agir. Representar e exhibir são, há muito, portanto, práticas características do poder totalitário, que inibem e amedrontam a partir do olhar, dos sentidos.

A Vila Rica ficcionalizada no romance de Autran Dourado reafirma, pois, o caráter do mundo como teatro e da literatura como possibilidade de revelação ou desvelamento das tramas políticas e do poder. A cidade é, no romance, o palco maior, palco público por excelência, que se desdobra em outros tantos palcos: a praça, as ruas, o sobrado, a sala. De dentro para fora ou de fora para dentro, em vertiginosos cenários, públicos ou privados, como caixas dentro de caixas, os palcos de Vila Rica representam espetáculos de paixão, traição, ostentação, morte.

Os rituais religiosos e políticos da Vila Rica habitada por Malvina, Januário e Gaspar, cidade regida pelo Capitão-General, representante del-Rei, constituem formas eficazes, no contexto do século XVIII, de controle do imaginário, do comportamento, do cotidiano da sociedade. São, portanto, apêndices daquela representação típica do poder totalitário e que têm na Inquisição, pode-se dizer, seu maior expoente. A encenação da morte em efígie de Januário figura como um exemplo desse controle baseado no espetáculo para as massas.

Este trabalho buscou, portanto, elucidar a permanência desse caráter de representação e espetacularização das práticas dos poderes político e religioso, que tem raízes na Inquisição. No primeiro capítulo, buscou-se averiguar como o desejo de ordem e subordinação desses poderes ficou gravado no traçado e na arquitetura da cidade barroca, como demonstrou Lewis Mumford. Em Vila Rica, cidade representada no romance, apesar do terreno irregular, não muito

adaptável à forma desejada para a cidade do período, ficou impressa, nas cerimônias ostentatórias do poder colonial, a regra de “olhar e obedecer” de que tratou Richard Sennett.

O barroco de Vila Rica apresenta o que Giulio Argan apontou como característica intrínseca dessa arte, a politicidade. No romance de Autran Dourado, essa característica fica enaltecida, a cidade mostra-se como imagem do autoritarismo do Estado e da Igreja, espaço adequado para as manifestações de uma arte usada também com fins retóricos e persuasivos. Na Vila Rica ficcionalizada, ressalta-se o transcendentalismo temporal e espacial do barroco, tratado por Helmut Hatzfeld e buscado pelo visual, de que falou Affonso Ávila.

A atenção dada aos sentidos, própria da arte barroca, fica gravada, em *Os sinos da agonia*, principalmente quando do espetáculo da morte em efígie de Januário, que retoma os rituais religiosos da Vila Rica colonial, que fazem da cidade um espaço de teatralidade. No segundo capítulo, foram estudadas as diversas nuances desse aspecto no romance, retomando-se o conceito de *theatrum mundi* de que tratou Richard Sennett. A rua, a praça e, também, os espaços privados são, pois, no romance, espaços de teatralidade, em que os personagens exercem seu papel de representar a efemeridade da vida. Esses personagens assemelham-se aos do teatro barroco, os quais são, para Carpeaux, fantoches que se agitam sem nenhuma vontade.

No terceiro capítulo, fez-se uma reflexão sobre o caráter político do romance, uma vez que Autran Dourado trata de momentos de repressão da

história do país, entrecruza esses momentos e, de forma ilusionista, usa da intertextualidade para, de certa forma, velar e desvelar a história que queria destacar. Também aqui os estudos de Helmut Hatzfeld sobre o barroco são utilizados para explicar o uso de características dessa arte no modo de narrar do escritor mineiro, que é, conforme foi observado, um exemplo de escritor que se serve da exatidão – um dos valores literários definidos por Italo Calvino – em sua literatura.

Ao trazer os rituais de representação para a contemporaneidade do presente da escrita do romance, construindo uma narrativa artificiosa e velada, Autran Dourado dribla o controle ditatorial de seu tempo, fazendo de *Os sinos da agonia* um romance político e de sua arte, uma arte-denúncia. Sob o signo do barroco, valendo-se do jogo intertextual da literatura, o escritor reescreve o passado do povo das Minas, que também é o seu passado. De alma “barroca e torturada”, ele abre sua canastra e, entre lembranças e esquecimentos, tece uma história que se repete: “Outro tiro, agora à queima-roupa. Mais outro. Chega, disse o alferes virando com a bota o corpo no chão, para que todos vissem a cara. E como um soldado pardo ainda fizesse tenção de atirar, eu disse chega, carece de tiro mais não!”.

REFERÊNCIAS

- A BÍBLIA DE JERUSALÉM. A. T. Gênesis. ed. rev. São Paulo: Paulinas, 1985.
- ANASTASIA, C. M. J.; LEMOS, C. S.; JULIÃO, L. Dos bandeirantes aos modernistas: um estudo histórico sobre Vila Rica. In: Oficina do Inconfidência: Revista de Trabalho. Ouro Preto: Museu da inconfidência, ano 1. n. 0, dez. 1999.
- ARANTES, Otilia Beatriz. Arquitetura simulada. In: NOVAES, Adauto *et al.* *O olhar*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.
- ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. Trad. Pier Luigi Cabra. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. *Imagem e persuasão: ensaios sobre o barroco*. Org. Bruno Contardi. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Trad. Antônio Pinto de Carvalho Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1960.
- ÁVILA, Affonso. *O lúdico e as projeções do mundo barroco II: áurea idade da áurea terra*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- _____. *Resíduos seiscentistas em Minas: textos do século do ouro e as projeções do mundo barroco*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Mineiros da Universidade Federal de Minas Gerais, 1967.
- ÁVILA, Affonso; GONTIJO, João Marcos M.; MACHADO, Reinaldo Guedes. *Barroco Mineiro: glossário de arquitetura e ornamentação*. Coleção Mineiriana. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1996. 1 CD-Rom.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Fratesch Vieira. São Paulo: Hucitex; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999.
- _____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Unesp, Hucitec, 1988.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BORNHEIM, Gerd. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

BUENO, Heliodora Carneiro de Mendonça. Um aspecto da evolução da tragédia. *O Jornal*, Rio de Janeiro, p. 2-7, 3 ago. 1947.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *Autos sacramentales*. [s. l.]: Iberia, 195_?.

_____. *O grande teatro do mundo*. Trad. Maria de Lourdes Martini. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

_____. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

CAMPOS, Edson Nascimento. Apontamentos sobre “Os sinos da agonia”. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 2 jan. 1982. Suplemento Literário.

CANETTI, Elias. *Massa e poder*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

CARPEAUX, Otto Maria. Teatro e Estado do Barroco. *Estudos avançados*, São Paulo, v. 4, n. 1, p. 7-96, set./dez. 1990.

CASTRIOTA, Leonardo B. Nas encruzilhadas do desenvolvimento: a trajetória da preservação do patrimônio em Ouro Preto. In: CASTRIOTA, Leonardo B. *et al. Urbanização Brasileira: redescobertas*. Belo Horizonte: C/Arte, 2002.

CHAVES, Flávio Loureiro. Os sinos da agonia. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, dez. 1974. Suplemento Literário.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. Vera da Costa e Silva *et al.* 10. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996

DOURADO, Autran. *A barca dos homens*. 8. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

_____. *A serviço del-Rei*. Rio de Janeiro: Record, 1984.

_____. *Armas e corações*. Rio de Janeiro: Difel, 1978.

_____. *As imaginações pecaminosas*. Rio de Janeiro: Record, 1981.

_____. *Breve manual de estilo e romance*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

_____. *Confissões de Narciso*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1997.

- _____. *Gaiola aberta*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- _____. *Lucas Procópio*. Rio de Janeiro: Record, 1985.
- _____. *Monte de alegria*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.
- _____. *Novelário de Donga Novais*. 2. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.
- _____. *Novelas de aprendizado*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- _____. *O meu mestre imaginário*. Rio de Janeiro: Record, 1982.
- _____. *Ópera dos fantoches*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.
- _____. *Ópera dos mortos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- _____. *O risco do bordado*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1970.
- _____. *O senhor das horas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- _____. *Os sinos da agonia*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1974.
- _____. *Os sinos da agonia: romance pós-moderno*. *Revista da USP*, São Paulo: Edusp, 1999, n. 20
- _____. *Paródia e pastiche no romance pós-moderno*. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 02 fev. 1991. Suplemento Literário.
- _____. *Proposições sobre narrativa*. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 15 ago. 1987. Suplemento Literário.
- _____. *Proposições sobre o mito*. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 20 fev. 1988. Suplemento Literário.
- _____. *Proposições sobre o símbolo literário*. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 21 jan. 1989. Suplemento Literário.
- _____. *Solidão solitude*. 2. ed. Rio de Janeiro: Difel, 1978.
- _____. *Tempo de amar*. 4. ed. Rio de Janeiro: Difel, 1979.
- _____. *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*. São Paulo: Difel, 1976.
- _____. *Um artista aprendiz*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1989.
- _____. *Um cavaleiro de antigamente*. São Paulo: Siciliano, 1992.

_____. *Uma vida em segredo*. 5. ed. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1973.

_____. *Violetas e caracóis*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.

ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Trad. Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

EURÍPIDES. *Teatro de Eurípides: Hipólito, Medéia, As troianas*. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1977. Teatro Hoje, 29.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio século XXI*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Trad. Raquel Ramalhete. 31. ed. Petrópolis: Vozes. 2006.

FRAZER, James George. *O ramo de ouro*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Círculo do Livro, 1983.

GOMES, Renato Cordeiro Gomes. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

GULLAR, Ferreira. Barroco: olhar e vertigem. In: NOVAES, Adauto *et al.* *O olhar*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

HATZFELD, Helmut Antony. *Estudos sobre o barroco*. Trad. Célia Berrettini. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

LEPECKI, Maria Lúcia. *Autran Dourado: uma leitura mítica*. São Paulo: Quiron, 1976.

LESKY, Albin. *A tragédia grega*. Trad. J. Guinsburg, Geraldo G. de Souza e Alberto Gusik. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1990.

LOPES, Ruth Silviano Brandão. O trabalho da escritura: leitura como negação da morte. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 10 mar. 1984. Suplemento Literário.

MACHADO, Alcântara. *Vida e morte do bandeirante*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1980.

MACHADO, Lourival Gomes. *Barroco mineiro*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

MACHADO DE ASSIS, J. M. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro; São Paulo: Livro do mês, 1962.

MACHADO DE ASSIS, J. M. *et al.* *Missa do galo*: variações sobre o mesmo tema. São Paulo: Summus, 1977.

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens*: uma história de amor e ódio. Trad. Rubens Figueiredo, Rosaura Eichenberg, Cláudia Strauch. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

MARAVALL, Jose Antonio. *A cultura do barroco*: análise de uma estrutura histórica. São Paulo: EDUSP, 1997.

MARQUES, Reinaldo Martiniano. As personagens autranianas. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, abr. 1996. Suplemento Literário.

_____. *Os sinos da agonia*: técnica narrativa e consciência trágica na ficção de Autran Dourado. 1984. 224 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1984.

MARTINI, Maria de Lourdes. O teatro barroco: o grande teatro do mundo. In: CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *O grande teatro do mundo*. Trad. Maria de Lourdes Martini. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

MELLO, Osvaldo André de. Os sinos da agonia: viagem ao século XVIII. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 27 fev. 1982. Suplemento Literário.

MUMFORD, Lewis. *A cidade na história*: suas origens, transformações e perspectivas. Trad. Neil R. da Silva. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MURICY, Kátia. Os olhos do poder. In: NOVAES, Adauto *et al.* *O olhar*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

NASCIMENTO, Dalma. Autran Dourado entre a agonia dos sinos e o camafeu idealizado. In: *Verbo de Minas - Revista de Cultura*, Juiz de Fora, v. 1, n. 1, 1998.

NASCIMENTO, Lyslei de Souza. *Exercício de fiandeira*: Joaquina, filha do Tiradentes. 1995. 140 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1995.

NAZARIO, Luiz. *Autos-de-fé como espetáculos de massa*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas: FAPESP, 2005.

NAZARIO, Luiz; NASCIMENTO, Lyslei (Org.). *Estudos judaicos*: Brasil. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, FALE/UFMG, 2007.

OMEGNA, Nelson. *A cidade colonial*. 2. ed. Brasília: Embrasa, 1971.

PASSOS, Isidro Sallum. Apontamentos em torno de “Os sinos da agonia”. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 3 abr. 1976. Suplemento Literário.

PLATÃO. *As leis, ou da legislação e Epinomis*. Trad. Edson Bini. Bauru/São Paulo: Edipro, 1999.

RACINE. *Fedra*. In: *Teatro Clássico*. Trad. Jenny Klabin Segall. São Paulo: Martins, 1970. Vol. V.

RAMA, Angel. *A cidade das letras*. Trad. Emir Sader. São Paulo: Brasiliense, 1985.

REVISTA ALPHA. Patos de Minas: Centro Universitário de Patos de Minas, ano 7, n. 7, nov. 2006. Dossiê “Autran Dourado 80 anos”.

SANTIAGO, Silviano. Autran Dourado: questão de perspectiva. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 19 jan. 1985. Suplemento Literário.

_____. Minas, o mínimo universo de Autran. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 20 fev. 1988. Suplemento Literário.

SENECA. *Fedra*. Trad. Ana Alexandra Alves de Souza. Lisboa: Edições 70, 2003.

SENNETT, Richard. *Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*. Trad. Marcos Aarão Reis. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

SENRA, Angela. *Baús de couro, baús de ouro: as minas de Autran Dourado*. 1994. 147 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994.

_____. *Paixão e fé: Os sinos da agonia de Autran Dourado*. Belo Horizonte: UFMG, 1991.

SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2004.

_____. *The complete works of William Shakespeare*. Great Britain: Spring Books, 1970.

_____. *Obras completas de Shakespeare*. São Paulo: Melhoramentos, [1950?]. v. 5, v. 7.

SOUZA, Eneida Maria de. *Autran Dourado*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Literários da UFMG; Curso de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários, 1996. (Encontro com escritores mineiros; 2).

_____. Autran Dourado e o romance - I. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 29 set. 1973. Suplemento Literário.

_____. Autran Dourado e o romance - II. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 6 out. 1973. Suplemento Literário.

_____. Autran Dourado e o romance - III. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 13 out. 1973. Suplemento Literário.

_____. *O século de Borges*. Belo Horizonte: Autêntica/Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 1999.

THEODORO, Janice. *América barroca: tema e variações*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Editora Nova Fronteira, 1992.

VASCONCELOS, Diogo de. *História antiga de Minas Gerais*. 4. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1974.

_____. *História média de Minas Gerais*. 4. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1974.

VASCONCELLOS, Sylvio de. *Vila Rica: formação e desenvolvimento - residências*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

VERNANT, Jean Pierre. *Mito e sociedade na Grécia Antiga*. Trad. Myriam Campello. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.

VIEIRA NETO, Agostinho. *Imagens de Vila Rica/Ouro Preto no espaço narrativo: uma leitura intersemiótica de Os sinos da agonia e Boca de chafariz*. 1996. 142 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1996.

VOLPE, Miriam L. *Geografias de exílio*. Juiz de Fora: Ed. da UFJF, 2005.

YAMAUCHI, E. M. *Persia and the Bible*. Grand Rapids, MI: Baker Books, 1996.

ABSTRACT

This work is focused on *Os sinos da agonia*, by Autran Dourado, as a novel in which is given a stage and theatre status to the historical city Vila Rica. It investigates the baroque's dramatic characteristics translated in the architecture and in the political "performances" played in a fictionalized Vila Rica and in the narrative technique of the Minas Gerais writer. Inside this *theatrum mundi*, the fog that involves the baroque city is considered as a hiding/revealing element of the landscape and, emblematically, of the intertextual net built in the novel. Just like the curtains in the theatre, the fog opens to the show time. The bell, another baroque's city typical element, sets a tragic and a dramatic tone to the pain and passion story that takes place there. Irene and Sofronia, Italo Calvino's invisible cities, are taken as counterpart to the visibility and theatrical aspect of Vila Rica.