

E R R A T A

PÁGINA:	ONDE SE LÊ:	LEIA-SE:
08	"do curso que fundávamos"	"do curso que findávamos"
19	"são absorvidos fábulas"	"são absorvidas fábulas"
34	"sobremodo nos discursos de Januário ..."	"sobremodo nos discursos de Januário ..."
40	"que informa e conforma o personagem ..."	"que informa e conforma a personagem ..."
70	"mediante a seguintes proporção"	"mediante a seguinte proporção"
77	"No caso da segunda hipótese"	"No caso da primeira hipótese"
111	"ele verifica em si mesmo a aflorar à consciência desejos recalcados"	"ele verifica em si mesmo o aflorar à consciência desejos recalcados"
129	"sejam fundadas nova ordem e equilíbrio"	"sejam fundados nova ordem e equilíbrio"
134	"explora o mito com suas linguagem e tensões"	"explora o mito com sua linguagem e tensões"
135	"como no drama grego"	"como na tragédia grega"
136	"em que o primeiro renuncia o amor da madrasta"	"em que o primeiro renuncia ao amor da madrasta"
214	"ministrado à nossa devoção intelectual e efetiva"	"ministrado à nossa devoção intelectual e afetiva"

Reinaldo Martiniano Marques

OS SINOS DA AGONIA:
TÉCNICA NARRATIVA E CONSCIÊNCIA TRÁGICA
NA FICÇÃO DE AUTRAN DOURADO

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como parte dos requisitos para a obtenção do Grau de Mestre em Literatura Brasileira.

Belo Horizonte, maio de 1984.

Ruth Silviano Brandão Lopes
(Professora Orientadora)

Para minha esposa e meus filhos,
que souberam tolerar minhas ausências
e cansaços.

Para meus pais, a quem devo
a possibilidade de ser e fazer(-me).

AGRADECIMENTOS:

- A todos os meus professores da Graduação e do Curso de Mestrado, com os quais de algum modo aprendi a admirar e a fazer o trabalho intelectual, em especial a análise literária.
- A todos os colegas de Curso, pela presença enriquecedora, o incentivo.
- À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pesquisa de Ensino Superior (CAPES), pela concessão de bolsa de estudo.
- A Nancy Maria Mendes e Valmiki Villela Guimarães, pela proveitosa revisão dos originais e da datilografia, respectivamente.

Especiais:

Maria Luiza Ramos

Ruth Silviano Brandão Lopes

- Mestras e Orientadoras, sempre.

SINOPSE

Análise da narrativa de Os Sinos da Agonia, de Autran Dourado, partindo-se da desmontagem de sua estrutura de enunciação, com o exame do valor da palavra intertextual, dos aspectos e modos do narrar, da especularização, para se chegar ao modelo trágico, fundado na violência, no rito sacrificial e na vítima expiatória, e tomado como "hipótese paradigmática" do texto autraniano.

SUMÁRIO

	PÁGINA
INTRODUÇÃO	06
1. NAS GALERIAS DO LABIRINTO	17
2. O ESPAÇO DA TEATRALIDADE	59
3. DUPLOS E MONSTROS	101
4. A CONSCIÊNCIA TRÁGICA DO UNIVERSO	132
5. AS VÍTIMAS EXPIATÓRIAS	168
CONCLUSÃO	206
BIBLIOGRAFIA	216
RÉSUMÉ	224

INTRODUÇÃO

"É pelo desdobramento de seu interesse pelo texto que o analista não se contenta com o prazer do texto."

Luiz Costa Lima*

* in A perversão do trapezista: o romance em Cornélio Penna.

Na literatura brasileira moderna e contemporânea, a obra ficcional de Autran Dourado ocupa certamente um lugar de destaque, seja por sua extensão e variedade de espécies narrativas, incluindo-se romances, novelas e contos, seja pela qualidade inegável de seu fazer literário. Considerada a prática ficcional autraniana desde a estréia em 1947, com a novela Téia, até alcançar sua realização mais madura e equilibrada, embasada no completo domínio da expressão, na visão de conjunto da arquitetura narrativa, de que Os Sinos da Agonia hã de ser um marco, ela nos revela um autor inquieto, aberto para a pesquisa das formas e dos processos de expressão, a par do tom intimista e da análise psicológica que lhe são peculiares. Tudo isso alia-se a uma visão penetrante do teor dramático de que se reveste a condição humana mesmo nas situações mais prosaicas. Todavia, é na oficina dos símbolos, onde se mostra hábil artesão, que Autran Dourado haverá de forjar, cremos nós, uma das facetas mais significativas de sua obra: a da dimensão simbólica. De fato, o discurso ficcional autraniano encontra-se permeado de denso simbolismo, de sugestividade, componentes estruturadores e intensificadores da voltagem dramática de sua obra. Nela os temas e motivos míticos, tomados de empréstimo especialmente à mitologia clássica, coexistem com frequência, e de modo dialético, com temas e motivos históricos, constituindo compacta e intrincada rede de relações simbólicas, sobre que se assenta uma narrativa vigorosa, capaz de produzir a reflexão sobre nossa história arcaica e presente. Desse modo, através da obra romanesca particularmente, Autran oferece-nos uma re-interpretação (sua re-flexão e re-leitura) do passado histórico das Minas Gerais. Contudo, na medida em que tempo, espaço e personagens ganham consistência simbólica e transcendem os limites estreitos do tempo histórico, não sendo o passado mais que um

pre-texto, a ficção romanesca autraniana ajuda-nos a refletir não só sobre a história e a realidade brasileiras de hoje, mas também sobre o próprio destino humano.

Conquanto estejamos cientes de que a ficção autraniana já mereceu e vem merecendo inúmeros estudos e análises críticas,¹ ainda assim a elegemos como objeto de trabalho analítico, visto entendermos que a totalidade da obra jamais consegue ser apreendida ou esgotada. Ademais, em vista da própria densidade simbólica e natureza da linguagem romanesca, o objeto literário comporta outras possibilidades de leitura, dependendo do instrumental teórico de que se valha o analista.

Um primeiro problema com que defrontamos foi o da própria extensão da obra do autor mineiro. Por se tratar de uma obra já vasta, com inúmeros títulos, cuja análise exigiria um esforço além de nossas possibilidades e da natureza mesma do curso que fundávamos, havemos por bem, ao definir o corpus de nosso trabalho, eleger apenas um de seus trabalhos como objeto de interpretação crítica. A escolha recaiu sobre o romance Os Sinos da Agonia,² que já merecera nossa atenção quer em estudos realizados na graduação, quer na própria pós-graduação.

Definido o corpus, propomo-nos então alguns objetivos básicos, norteadores de nossa leitura de Os Sinos da Agonia. Aqui, o princípio diretivo e sempre presente, pertinente à tarefa analítica do objeto estético literário, consiste em, a partir da cadeia sintagmática da narrativa, construir a sua cadeia paradigmática. Ou seja, de transpor a horizontalidade do texto literário, caracterizada pelo seu elemento empírico: a frase, o dito, para penetrar em sua verticalidade, formalizando a teia das relações simbólicas, resgatando aquilo que lhe está subjacente: o não-dito. Sintagmático e paradigmático, como dimensões

fundamentais da narrativa, não se apresentam de forma impermeável e estanque, mas se interconectam, se imbricam; o primeiro constitui a única via de acesso ao segundo. Conforme Costa Lima, trata-se de passar do momento do significado, do "signo imotivado", em que se procede a um simples exercício descodificante, de levantamento das relações sintagmáticas de um determinado elemento com outro, para o momento da significação, em que as relações já se apresentam simbolicamente motivadas, mediante uma "hipótese paradigmática".³

Ora, visto que o texto autraniano se aproxima da tragédia clássica, estabelecemos o modelo trágico como sua matriz simbólica — eis a nossa "hipótese paradigmática". Delineia-se, portanto, um segundo objetivo decorrente daquele princípio anterior: demonstrar a inserção de Os Sinos da Agonia dentro de uma consciência trágica do universo. Conseqüentemente, ao desentranhar da estrutura manifesta os elementos latentes da narrativa, deverão ser objeto de análise os constituintes da estrutura interna da tragédia, destacando-se o mito, o mecanismo do bode expiatório, da vítima sacrificial e sua relação com a violência, bem como alguns elementos da estrutura externa.

Por outro lado, o acesso à matriz simbólica pressupõe a compreensão crítica das personagens que habitam o universo romanesco, implica o delineamento de suas crises, envolvidas que estão num jogo de duplos, de imagens reflexas, e de suas contradições. Enquanto actantes, configurando concretude à narrativa, as personagens estão situadas num tempo e espaço determinados, reais ou imaginários, dotados ou não de carga simbólica. Portanto, a determinação das crises e contradições das personagens autranianas demanda o esforço conjunto de compreensão da significação das coordenadas espaço-temporais em que se movem

e agem. / Em Os Sinos da Agonia, tempo e espaço estão investidos de denso simbolismo; com o intuito de racionalizar seus conflitos, as personagens experimentam a ambigüidade do tempo e do espaço, percorrendo um tempo ora histórico ora mítico, movendo-se por um espaço ora histórico ora teatral, a permitir a vivência alucinada de fantasias e desejos recalçados.

Se a compreensão crítica das personagens e das coordenadas de tempo e espaço forma um terceiro objetivo de nossa leitura de Os Sinos da Agonia, um quarto e último objetivo básico virá a ser a decomposição do processo de enunciação da narrativa. Por sinal, tendo presente a base lingüística do texto literário, este será o ponto de partida de nosso trabalho, visto que alguns aspectos da enunciação mostram-se extremamente relevantes. É o caso da presença da palavra intertextual, deixando transparecer notável tensão entre uma linha ficcional narrativa e uma linha ficcional dramática. Tensão essa que parece tornar-se mais evidente com a valorização dos discursos das personagens, em vista da adoção de técnicas narrativas tais como a multiplicação das instâncias de narração e o descentramento do foco narrativo, técnicas cuja importância deverá ser avaliada. Além do mais, a organização da narrativa em blocos guarda algumas semelhanças com a escritura fílmica, analogia que também merece ser enfocada. Por fim, a natureza reiterativa da técnica de narrar própria de Autran parece apontar para a feição especular de sua narrativa, conforme tentaremos testemunhar pela análise do recurso à mise-en-abyme.

A formulação dos objetivos indicia, como se pode observar, possibilidades, nuances e pistas analíticas para a leitura a exercer, ao mesmo tempo em que denuncia seus limites. Tais objetivos condicionam nossa opção por certos caminhos e exerci-

cios de análise, denunciando, em contrapartida, a recusa de outros. Deparamos aqui, efetivamente, com a natureza sempre redutora do conhecimento, este, fruto da nossa tentação de converter o caos, em que nos submergimos na experiência estética, em cosmos — trabalho ordenador e racionalizador do páthos, sob o domínio do lōgos. Por isso mesmo — uma vez que a obra literária, como de resto toda a obra de arte, aspira à totalidade, promove a conjunção dos contrários, do páthos e do lōgos, quase sempre vivenciados por nós em disjuntivas — é que ela (a obra literária) se permite outras entradas e leituras, por nós às vezes intuídas, mas que permanecem fora de alcance analítico.

Gostaríamos de fazer agora algumas oportunas e breves observações sobre o instrumental teórico-analítico a ser empregado. Em primeiro lugar, procuraremos ter sempre em mente a primazia da obra sobre o instrumental. Desse modo, não nos havemos de preocupar com a discussão dos conceitos tomados de diversos discursos, nem nos ocuparemos com a formulação de novos conceitos, o que seria perder de vista a obra autraniana. Tais conceitos teórico-analíticos serão vistos por nós como dados pré-existentes, já elaborados, cuja função básica será de auxiliar na operacionalização da leitura.

Como retendemos partir do exame do processo enunciativo de Os Sinos da Agonia, da forma como a narrativa se organiza e se estrutura, para atingir o enunciado e os paradigmas, podemos dizer que realizaremos uma leitura prevalentemente estruturalista. Serviremo-nos, com efeito, de alguns esquemas e proposições estruturalistas na desmontagem da narrativa. Nesse sentido, será apropriado o recurso principalmente a Gérard Genette e a Todorov para o enfoque da enunciação,⁴ e também a Lévi-Strauss

e René Girard, que nos oferecem conceitos antropológicos úteis à compreensão dos mitos e do ritual mágico, fetichista, da violência e da vítima expiatória.⁵ Quando necessário e oportuno, lançaremos mão ainda de categorias da Psicanálise, sobretudo para a análise do espaço teatral, da relação especular e da cena onírica, e da História e Sociologia, quando tratarmos de aspectos da sociedade mineradora e colonial das Minas Gerais, no século XVIII.

Por fim, faz-se mister uma ponderação quanto ao método. Como forma de operacionalizar a leitura, especialmente das coordenadas de tempo e espaço, pretendemos trabalhar fundamentalmente com as oposições e as semelhanças, as simetrias e as assimetrias, reveladoras de um universo ficcional de tensões e dualismos. No trabalho com oposições e semelhanças, simetrias e assimetrias, apreendemos um valor metodológico, não de verdade, e sabemos que elas se formalizam em termos de significante/significado, enunciação/enunciado, ao nível próprio da emissão da narrativa, e, no âmbito dos paradigmas, em termos de natureza/cultura, histórico/mítico, sagrado/profano, razão/emoção, masculino/feminino, identidade/não-identidade etc. Estamos cientes de que esse método escolhido vincula-se a uma episteme calcada no centro, no Mesmo, que procura anular as diferenças, e cuja precariedade foi demonstrada pela contundente crítica de Jacques Derrida.⁶ No entanto, trata-se de um método funcional, operacional. E é exatamente por essas qualidades que a ele recorreremos, apesar das limitações e armadilhas que comporta. Creemos mesmo que o nosso trabalho poderá se esquivar de proposições maniqueístas e simplificadoras, na medida em que promova a percepção das diferenças, das ambigüidades e dos campos de tensão.

Com base nas considerações desenvolvidas até então, em re-

lação ao corpus e aos objetivos, ao instrumental teórico-analítico e ao método, nossa dissertação define-se dentro da seguinte divisão e organização dos capítulos e assuntos:

1. Nas galerias do labirinto — em que se procederá à desmontagem da técnica de enunciação da narrativa, através do estudo do engendramento do texto a partir de outros textos, dos vários aspectos e modos do narrar, e da feição especular da narrativa.

2. O espaço da teatralidade — em que se examinarão as marcas do histórico presentes na narrativa, sobretudo em termos de tempo e espaço, bem como a produção do simbólico, ou seja, a significação adquirida pelas diversas formas de tempo e espaço, que se desdobram na narrativa, ao entrarem na esfera do simbólico.

3. Duplos e monstros — em que se abordará a questão dos duplos na narrativa, articulando-se uma leitura antropológica a outra, psicanalítica; iniciaremos pelo estudo da crise de legitimidade do poder, passando-se pela relação especular, para se finalizar com a abordagem da natureza monstruosa dos duplos.

4. A consciência trágica do universo — em que se estabelecerão as relações do romance com a tragédia clássica, a partir, especialmente, do exame dos constituintes internos desta última — o ritmo trágico da ação, a bipolaridade, a amartia, a hybris, a ambigüidade e o mito —, repetidos na obra de Autran dentro de uma linguagem romanesca diferenciadora.

5. As vítimas expiatórias — em que se analisarão, por fim, os mecanismos do bode expiatório e do rito sacrificial, apontados como solução da crise violenta, resultante por sua vez

de uma crise das diferenças culturais; serão determinados os processos de seleção das vítimas, a natureza circular da violência e da morte.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

1. De relance, podemos ressaltar alguns trabalhos mais próximos e de nosso conhecimento, a saber: LEPECKI, Maria Lúcia. Autran Dourado: uma leitura mítica. S. Paulo, Quíron; Brasília, INL, 1976. (Escritores de hoje, 5) — SENRA, Ângela Maria de Freitas. Paixão e fê: os sinos da agonia. Dissertação apresentada como conclusão do Curso de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da UFMG, Belo Horizonte, janeiro de 1981. (exemplar provisório) — SOUZA, Eneida Maria de. A barca dos homens: a viagem e o rito. Dissertação apresentada como conclusão do Curso de Pós-Graduação no Departamento de Letras e Artes da PUC-RJ, Rio de Janeiro, fevereiro de 1975. (xerografado)
2. DOURADO, Autran. Os sinos da agonia. 2. ed. Rio de Janeiro, Expressão e Cultura, 1975. A fim de facilitar a indicação de citações textuais, usaremos a abreviatura OSA, seguida do número da(s) página(s) em que se encontram.
3. Cf. LIMA, Luiz Costa. A perversão do trapezista: o romance em Cornélio Penna. Rio de Janeiro, Imago; S. Paulo, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976. p. 130.
4. De Genette, em particular, foi-nos de muita valia o seu Discurso da narrativa — ensaio de método. 1a. ed. em português. Lisboa, Arcádia, 1979. (Coleção práticas de leitura, nº 7).

5. Pelo largo emprego que delas fizemos, merecem ser destacadas duas obras, uma de cada autor. De Lévi-Strauss, Antropologia estrutural (Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1975); de Girard, La violence et le sacré (Paris, Bernard Grasset, 1974).

6. Cf. DERRIDA, Jacques. "A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas". In ————. A escritura e a diferença. S. Paulo, Perspectiva, 1971. p. 229-49.

1. NAS GALERIAS DO LABIRINTO

"É dentro do labirinto que está a forma, o perigo, o caos organizado. Forma e aventura. Forma e antiforma."

Autran Dourado

"Proposições sobre o Labirinto"*

*In Uma poética de romance: matéria de carpintaria. São Paulo, Difel, 1976.
p.155.

1. O engendramento do texto pelos textos

A respeito do discurso de Malvina, somos informados de que ela "dizia indo e vindo, volteando, cerzindo, arrematando, bordadeira" (OSA, 59). O mesmo poderia ser observado em relação à prática narrativa de Autran Dourado. Trata-se de uma prática que tem na figura do labirinto a sua mais contundente metáfora. As muitas galerias e corredores, as várias bifurcações, os diversos fios em idas e vindas, os intrincados nós, compondo um não menos intrincado tecido/texto, tudo aponta para o espaço labiríntico como o espaço característico da narrativa autraniana.

Neste capítulo introdutório, antes e a fim de se chegar ao universo paradigmático da obra, da sua trama simbólica, tentamos decompor a arquitetura labiríntica de Os Sinos da Agonia a partir basicamente de seu processo enunciativo. Ou seja, demonstrar como a narrativa se institui com base num jogo de instâncias narrativas, num descentramento do foco narrativo, aliados ao recurso de alguns elementos típicos da narrativa especular, como o emprego da mise-en-abyme.

Todavia, o que primeira e necessariamente se apresenta como objeto de nosso exame é o fato de que, sobretudo como obra literária, Os Sinos da Agonia só pode ser lido e pensado dentro de um sistema de textos, na relação com outros textos, mesmo textos do próprio autor. Nele fulgura a verdade de que um texto se enuncia e se estrutura a partir de outros tantos textos, numa relação intertextual. O romance de Autran Dourado torna-se impensável fora do diálogo entre suas diversas escrituras, a do autor, a do destinatário, que pode ser a personagem, e a do contexto anterior e sincrônico. De forma pertinente a ele se aplicam as palavras de J. Kristeva, traduzindo a descoberta de

M. Bakhtine: "todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto".¹ Com efeito, em Os Sinos da Agonia é eloqüente a presença da palavra intertextual.

1.1. A palavra intertextual

O narrador rompe freqüentemente a linearidade de seu texto pela referência intertextual, produzindo bifurcações ampliadoras do espaço semântico. São fragmentos de outros textos, ou alusões a eles, que emergem na cadeia sintagmática, acenando para a existência de textos-origem absorvidos e transformados pelo texto do narrador, que comanda o sentido.² O corte da narrativa efetuado na 3a. Jornada, através do qual o narrador — um narrador-coro — invoca o sábio Tirésias para ajudá-lo, e a nós — leitores —, a compreender o destino trágico das personagens, atesta o trabalho de assimilação dos textos da tragédia clássica. E não só desta, posto que há uma referência explícita à Medéia de Sêneca.

Juntamente com os textos dos trágicos, são absorvidos fábulas da mitologia greco-romana, a exemplo do mito de Teseu e Hipólito, de que se serviu Eurípides na feitura da tragédia Hipólito. A propósito, e atendo-se um pouco mais à questão do texto-origem, é possível mesmo supor, em vista do caráter mais sensual e agressivo da personagem Malvina, a Fedra de Autran Dourado, uma assimilação maior do Primeiro Hipólito de Eurípides, por intermédio de Sêneca, que também compôs sua Phaedra. Segundo a tradição, por mostrar em cena uma Fedra muito ousada e sensual no Primeiro Hipólito, Eurípides viu-se obrigado a reescrever seu texto, apresentando uma Fedra mais reservada, que é a do

Segundo Hipólito. Da primeira versão restam alguns fragmentos, sendo que a que se tornou conhecida e chegou até nós foi a segunda.³ Configurando a superposição do discurso mítico à narrativa, existem alusões às Parcas com seu trabalho, ao Minotauro, ao deus bifronte Jano. Também textos bíblicos estão presentes na cena sintagmática, como o mito da criação contido no livro do Gênesis, do qual se lembra Januário na 4a. Jornada, pouco antes de enfrentar os soldados na praça; ou a qualificação de "filho bem amado" concedida a Gaspar, que é a mesma com que Deus Pai designa seu Filho, Jesus Cristo, quando de seu batismo nas águas do Jordão.⁴

Indicadores ainda da relação intertextual são fragmentos de Os Lusíadas, como na seguinte passagem: "da prepotência das armas a serviço de um Império, e de uma Fê, que se queria nos versos sempre dilatados" (OSA, 36). Aqui, os versos do poema camoniano são transformados, parodiados, não só pela colocação noutra contexto, como pela subversão de seu sentido. Mas o trabalho intertextual não se restringe à absorção de textos da série literária; incorpora também textos da linguagem formal, pragmática, como ilustra a transcrição do decreto do Governador das Minas, convocando o povo para "a grande festa de títere e pantomima que ele queria real, assinalada e marcante" (OSA, 28), isto é, para a execução em efígie do réu Januário. Reproduzindo a linguagem e a grafia da época, a transcrição do decreto no texto do narrador atua à maneira de um gênero intercalado⁵, conferindo certa pluralidade de estilo ao texto de Autran Dourado.

No seu engendramento por outros textos, o texto autraniano estabelece um diálogo até mesmo com a produção literária de toda uma época — mais especificamente, a literatura neoclássica produzida no século XVIII, em Vila Rica. Tal diálogo en-

contra o seu momento mais rico nas inúmeras referências aos poemas — líras, éclogas, elegias — que Gaspar lia para Malvina, e dos quais "certos versos ganhavam para ela significações particulares, especiais" (OSA, 166). Vê-se que as próprias personagens se desdobram em sujeito da escritura e destinatário; seus discursos são também o cruzamento de outros textos. E como destinatários, descodificam às avessas textos de cunho árcade, pastoril, a exemplo de Malvina, emprestando aos versos outras significações. Mais ainda, pelo trabalho intertextual, o texto literário assimila não apenas textos codificados pelo signo verbal, mas também textos de outros sistemas simbólicos. É o caso da linguagem musical, a mediatizar a relação entre Malvina e Gaspar, conforme testemunham as cantatas, árias e sonatas executadas por ambos. Evidentemente que estamos tomando o texto em seu sentido mais amplo, como um "sistema de signos".⁶

Os fragmentos textuais, as alusões e referências a tantos outros textos, cuja existência ao nível sintagmático da narrativa de Os Sinos da Agonia acabamos de salientar, indicam a presença virtual dos textos de origem. Introduzem no texto do narrador um sentido ou uma representação sem que os nomeie. Constituem elementos paradigmáticos deslocados. Não significam em si mesmos; ao invés de denotar, conotam. Renunciando à sua transitividade, transformam-se em material a ser trabalhado pelo texto centralizador. Deixam de ser uma simples palavra para ser uma "super-palavra", a palavra intertextual.⁷

Em vista do que vimos expondo, duas considerações devem ser feitas. A primeira diz respeito ao enquadramento dos enxertos intertextuais na moldura narrativa. O que se verifica é o esforço de unificar a forma e a substância do conteúdo, com a adequação, através da sintaxe, dos enxertos ao novo contexto, estabelecendo unidade semântica. Além de provocar uma dilatação

semântica, a presença da palavra intertextual gera também uma ampliação do tempo da narrativa, sendo elemento de economia do narrativo. No caso do texto autraniano, não chega a ser fator de desintegração do narrativo nem do discursivo, mas atua positivamente.

A outra consideração, por fim, é a de que a intertextualidade não permite a acomodação do sentido; ao contrário, está sempre transformando-o, subvertendo-o. O sentido não é único nem acabado, e deve ser buscado nos vários textos. A verdade literária é também uma verdade compósita. Por isso julgamos válido iniciar com essa breve reflexão sobre a presença da palavra intertextual em Os Sinos da Agonia. Trata-se de uma reflexão que certamente abre caminhos para se chegar à complexa rede paradigmática da obra.

1.2. Uma tensão estrutural

É precisamente a partir da reflexão precedente sobre o trabalho intertextual que se pode detectar uma tensão estrutural no romance de Autran Dourado: a que se instala entre diferentes tipos de discurso — o dramático e o narrativo. Dum ponto de vista teórico-lingüístico⁸, sabemos que o romance, como ficção narrativa, tem na figura de um narrador, explícito ou implícito, sua característica fundamental. Ou seja, ele possui função narrativa. Da ficção narrativa difere a ficção dramática exatamente por não possuir função narrativa, que nela é igual a zero. No drama, as personagens são constituídas por sua fala, formadas pelo diálogo. Nisto reside a possibilidade da sua encenação, passando-se do modo da apresentação para o modo da percepção, da realização física da ficção no palco. Ora, como ficção narrativa, é explícita a presença do narrador em Os Sinos

da Agonia, cujo papel é exercido também pelas personagens, uma vez que se trata de uma função narrativa flutuante. Todavia o romance apresenta uma matriz gerativa de raízes dramáticas, cênicas, constatável a partir da palavra intertextual, e que se atualiza na forma narrativa. Como personagem, por exemplo, Malvina reflete a Fedra dos textos trágicos, assim como a organização da trama narrativa, a efabulação, espelha-se no mito de Teseu e Hipólito. Existe, pois, uma tensão estrutural, desdobrável em outras, entre uma linha ficcional dramática e uma linha ficcional narrativa, a viabilizar a atualização da arquitetura dramática na arquitetura romanesca e vice-versa.

Em decorrência desse dado estrutural anotado, vários aspectos da narrativa tornam-se mais compreensíveis e funcionais. Um deles é a diversidade de instâncias de narração, com o conseqüente descentramento do foco narrativo e a valorização da palavra das personagens, de seus pontos de vista, enquanto outros sujeitos-de-enunciação fictícios. O objetivo é o de enfatizar o discurso das personagens, deixar que elas se configurem, por sua palavra, como no drama, razão por que seja a memória a conferir tonicidade à narrativa e o narrador cumpra um papel mais reservado, não se impondo, mas também não se anulando. Um outro aspecto cuja funcionalidade se torna mais expressiva é o da montagem da narrativa em blocos, favorecendo a presença do dramático no narrativo. Cada bloco funciona a exemplo de um ato no drama, e isso parece indicar a denominação de cada um como uma jornada, termo tomado à tragédia e ao poema dramático espanhol no seu significado de ato. Como se verá noutra parte desta dissertação, trata-se de uma utilização cênica, teatral, do espaço romanesco. De fato, a casa da Rua Direita guarda muitas semelhanças com o palco, palco a que não faltam bastidores e cortinados. E mesmo o espaço público — as praças e ruas — é

utilizado como um espaço teatral, onde se encena a farsa e se realizam grandes espetáculos religiosos, como a procissão de Corpus Christi. Exatamente nesse espaço teatral é que se insinuará o histriônico, a histeria, a loucura, e se estabelecerá o jogo das identificações.

Tendo ressaltado a tensão entre o dramático e o narrativo e acenado para algumas de suas implicações, a tarefa que doravante se nos impõe é a de desmontar o mecanismo da enunciação narrativa em Os Sinos da Agonia.

2. A técnica narrativa autraniana

O tratamento da narração, do ato narrativo produtor, ou seja: a enunciação, na sua situação real ou fictícia de atualização, constitui-se num elemento determinante na prática narrativa do autor mineiro. Revela uma preocupação e atenção contínuas e redobradas para com os processos do narrar, sem que o narrado se torne secundário, irrelevante. Até porque o escritor tem consciência de que um romance se faz sobretudo com os substantivos e as coisas designadas por eles⁹. E a preocupação com os processos narrativos já se verifica no primeiro romance do autor, Tempo de Amar, atingindo um tratamento mais complexo em Os Sinos da Agonia, antecedido das experiências vigorosas de A Barca dos Homens, Ópera dos Mortos e O Risco do Bordado.

2.1. O jogo das instâncias narrativas

A presente reflexão sobre a instância produtora do discurso narrativo, também designada por instância de narração¹⁰, em

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

Quanto ao aspecto estrutural, o romance apresenta uma narrativa construída em blocos¹¹, constituindo cada bloco uma jornada. Através da articulação dos blocos, que é feita sobretudo pelo corte de dados, detalhes e núcleos nos três primeiros blocos, para a montagem de um quarto bloco, formando-se grandes elipses, o autor alcança a unidade interior da obra. Cada jornada possui títulos que tematizam realidades fundamentais do universo de significados do romance, e estão assim distribuídas:

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

Um fato por demais significativo consiste em que o narrador não faz de seu discurso a única condição da verdade da narrativa, ao contrário, como detentor da voz narrativa, abdica de seus poderes de onisciência e, em termos de horizonte de conhecimentos, tem o seu privilégio muito limitado pelo que as personagens conhecem de si mesmas, dos outros e dos fatos romanescos. Ele delega grande parte de seu poder às personagens, uma

vez que é pela memória delas, voluntária ou involuntária, que a narrativa se constrói. Ou seja, os fatos e as situações narradas são filtrados pela memória das personagens. Atuando de forma preponderante, a memória é que confere tonicidade à narrativa, e acaba por privilegiar o existente concreto do mundo ficcional, que são as personagens e, conseqüentemente, seus discursos, suas falas. Estabelece-se então um campo de tensão entre narrativa e discurso, entre narrador e personagens. Existe até certo ponto uma prevalência do discurso sobre a narrativa, considerados ambos sob o ângulo da impessoalidade ou não, da responsabilidade ou não pela emissão.

Sem renunciar a sua palavra, o narrador abre espaço para a palavra do outro. Confere a ela certa autonomia. Valoriza-a, posto que usualmente a está comentando ou mesmo corrigindo. Permite que também a palavra do outro participe do ato produtor da narração, multiplicando-se as instâncias narrativas. Ilustram esse procedimento duas passagens bem simétricas: uma refere-se ao relato da farsa: a outra, à recomposição de parte da vida pregressa de João Diogo Galvão. Ambas dizem respeito à enunciação, à instância de narração. Vejamos a primeira, com relação ao relato da farsa:

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

Ora, percebe-se que o relato é feito em tempos e circunstâncias diversos por diferentes instâncias; ele é repetido. Inicialmente a cena na praça é contada por Isidoro a Januário, num

"antes"; no "agora", isto é, no tempo presente da história, o relato de Isidoro é reconstituído pela memória de Januário, com auxílio de sua imaginação e de outras vozes evocadas. Por sua vez, a reconstituição de Januário é registrada pelo discurso do narrador. Desse modo, o discurso do narrador tende a assumir um papel mais passivo em relação aos discursos das personagens. Estas mesmas considerações são pertinentes à segunda passagem, ratificando a simetria entre elas, que é a seguinte:

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

Na realidade, o discurso do narrador engloba e unifica várias narrativas, produtos de outros atos narrativos. E não é impróprio dizer-se que existem três narrativas, ou versões, de uma mesma história, contada a partir das falas rememorantes de Januário (1a. Jornada), Malvina (2a. Jornada) e Gaspar (3a. Jornada), que resgatam o passado das personagens. Na 4a. Jornada, no entanto, em que se dá conta dos últimos eventos da narrativa e se retoma o tempo presente da história, a narração é feita pelo narrador extradiegético, numa simultaneidade de focalização. E pensando-se nas relações de frequência, de repetição entre narrativa e diegese, aplica-se à narrativa de Os Sinos da Agonia a fórmula de Genette: contar n vezes aquilo que se passou uma só vez.¹²

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

2.2. O tempo da narração

Quanto ao tempo da narração, isto é, à posição temporal da instância de narração em relação à história, encontramos no romance analisado a narração ulterior,¹³ em que a enunciação é posterior àquilo que se conta, à história. Caracteriza-se pelo emprego de um tempo do pretérito, especialmente o imperfeito; é a posição clássica da narrativa no passado. Por outro lado, as narrativas desencadeadas a partir da memória das personagens, recompõem acontecimentos anteriores ao momento presente, por onde se inicia o discurso do narrador extradiegético, conforme comprova o parágrafo de abertura: "Do alto da Serra do Ouro Preto, depois da Chácara do Manso, à sinistra do Hospício da Terra Santa, ele via Vila Rica adormecida, esparramada pelas encostas dos morros e vales lá embaixo" (OSA, 15). Trata-se de noite avançada, com Januário escondido nos arredores de Vila Rica, acompanhado do preto Isidoro, retornando após um ano ou mais do exílio motivado por seu crime, e animando-se a ir ao encontro de Malvina na manhã do dia seguinte.

2.3. Os vários níveis narrativos

Já falamos acima de um "narrador extradiegético". Sua configuração remete à questão das diferenças de níveis narrativos e de pessoa que narra. Esta diferença é resultante da distância entre certos episódios com a narrativa primeira. Gérard Genette define a diferença pela proposição de que "todo acontecimento contado por uma narrativa está num nível diegético imediatamente superior àquele em que se situa o ato narrativo produto dessa narrativa".¹⁴ Desse modo, temos em Os Sinos da Agonia um nível extradiegético, de um lado, em que estão situados os acon-

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

É de se notar ainda que Isidoro, ao relatar a farsa, dela está ausente como personagem. Contudo, Malvina, Januário e Gaspar já se encontram presentes como personagens nas situações que a memória deles atualiza. Referente à diferença de níveis por parte da pessoa que narra, o primeiro caracteriza-se como um narrador intradiegético-heterodieético, ou seja, narrador de segundo grau, ausente da história que conta; já os segundos, são narradores intradiegéticos-homodieéticos, também do segundo grau, mas narrando a sua própria história. De sua parte, o narrador do primeiro nível é do tipo extradieético-heterodieético, porquanto se acha ausente da história que narra.¹⁵

Em síntese, o romance de Autran Dourado comporta uma situação narrativa bem complexa, no sentido de que são várias as instâncias de narração e as relações destas com seus agentes e com as coordenadas espaço-temporais que as circunscrevem são múltiplas. Um, por exemplo, é o tempo/espaço em que ocorre a narrativa da farsa; outro, o da narrativa sobre o passado de João Diogo, que Malvina ouve da mucama Inácia. Se, como ressal-

tamos, Januário, Gaspar e Malvina são responsáveis pela emissão de narrativas segundas, não obstante são diversas as situações de produção dessas narrativas. A iminência de um desenlace doloroso e aniquilador para uma situação densamente conflitiva, na qual se enredaram, impulsiona essas personagens a compor cada uma a sua versão dos fatos, refazendo pela memória todo o emaranhado tecido de gestos e atos do passado, que as atirara naquele momento agônico. Januário expõe sua versão entre o sono e a vigília, refugiado no alto da Serra do Ouro Preto; Malvina, enclausurada no sobrado da Rua Direita; e Gaspar, de volta à casa do arraial do Padre Faria, ruminando sua culpa.

2.4. Redundância e ambigüidade

Analisando a montagem da narrativa em blocos, com as várias instâncias de narração, verificamos que os diferentes discursos representam um mesmo conjunto de acontecimentos. São discursos redundantes, repetem a mesma mensagem. A redundância, enfocada a partir do papel que lhe confere a teoria da comunicação,¹⁶ funciona como meio de se impedir a interferência dos ruídos na produção da mensagem, possibilitando que seja reiterada. De fato, o discurso de Januário na 1ª Jornada está como que infiltrado por ruídos, dificultando a descodificação da mensagem. Notam-se vazios, significativas elipses, sobretudo ao final, quando o lado emocional, exacerbado por sua paixão por Malvina, parece afetar fundamentalmente a emissão do discurso. No entanto, as versões dos mesmos acontecimentos oferecidas por Malvina e Gaspar em discursos que também possuem ruídos, lacunas, preenchem vazios deixados pelo relato de Januário, propiciando uma visão de conjunto da mensagem. Contraditoriamente, porém, elas tornam am-

bíguos outros pontos da rememoração de Januário, a proporção que evocam intenções outras, novos detalhes. A presença de elipses nos discursos deriva do fato de as diversas narrativas serem reconstituídas pela memória, em que o fluxo do tempo acha-se comprometido em termos de uma nítida distinção entre passado, presente e futuro.

Os discursos redundantes das personagens fazem aflorar uma característica estrutural da narrativa de Os Sinos da Agonia: a ambigüidade, explicável pela própria organização da cadeia sintagmática. Isto porque os discursos não repetem de forma simétrica a mensagem, nem igual ou proporcionalmente. Há um aumento da carga de informação sobre o mundo ficcional, que o amplia e o torna ambíguo. Ao mesmo tempo, os discursos são proferidos a partir de traços bio-psico-sociais específicos, caracterizadores de um diversificado universo ideológico. No caso de Januário, a representação que o personagem faz para si dos acontecimentos está impregnada de sua visão de mundo. Numa sociedade rigorosamente estratificada, em que os papéis sociais são muito bem definidos e a mobilidade reduzidíssima, como é o caso da sociedade mineradora e colonial da Vila Rica do século XVIII representada no romance, Januário é extremamente condicionado por sua origem e posição social, especialmente porque, como mestiço, filho bastardo de um senhor branco com uma puri, não possui uma identidade racial bem definida. Ser ambíguo, não é propriamente nem branco nem preto, nem senhor ou escravo. Nesse sentido, é prenhe de significado seu diálogo com o preto Isidoro, em que se mostra disposto a assumir a identidade racial do negro e cuja impossibilidade lhe é apontada de forma irônica pelo escravo. Pertencendo aos estratos sociais mais populares, Januário é influenciado por uma cultura de raízes africanas e indígenas, profundamente marcada pelo ritual, a magia e o fatalismo, como o

atesta a sua crença na eficácia do ritual em que é morto em efígie. Sua maneira de ver o mundo e explicá-lo é mais vital, cômica, típica das raças negra e indígena, presentes na formação étnica e cultural do povo brasileiro. Bem distinto do de Januário é o lugar social a partir do qual falam Gaspar e Malvina. Ela, como filha da nobreza vicentina já decadente, vê a realidade segundo a ótica de uma classe e cultura dominantes; ele, filho do potentado João Diogo Galvão, pertence a um segmento da sociedade em ascensão, o qual, se não possui a nobreza de linhagem, pode comprá-la por deter o poder econômico, através do casamento por exemplo. Além disso, tendo recebido educação nas melhores universidades do reino e freqüentado as cortes da Europa, Gaspar é culturalmente filho dos novos tempos, do Iluminismo, da Ilustração, possuindo idéias críticas e contestatórias.

2.5. A pluralidade de perspectivas

A perspectiva, como meio de regulação da informação narrativa, concerne ao ponto de vista (de uma ou mais personagens) que orienta a narrativa. Em outras palavras, de acordo com as partes interessadas na história, a narrativa pode empregar o ponto de vista de uma determinada personagem ou grupo de personagens. Trata-se, pois, de um problema concernente ao modo narrativo e não à voz, ou narrador; ou seja, a quem vê e não a quem fala.¹⁷

Servindo-nos da terminologia proposta por Genette, encontramos em Os Sinos da Agonia uma narrativa de focalização interna em que, diversamente da narrativa não-focalizada, ou de focalização zero, o narrador adota um ponto de vista.¹⁸ Os três

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

Com o descentramento do foco narrativo, o narrador limita-se ao que a personagem sabe e enuncia; não diz mais do que ela, segue-a na sua visão dos acontecimentos. Corresponde esse procedimento à fórmula Narrador = Personagem, proposta por Todorov.¹⁹ Ou à "visão com", de Jean Pouillon, que pressupõe o ver alguém em imagem. Nas palavras de Pouillon, "ver alguém em imagem é ver esse alguém através do sentimento que um outro experimenta por ele, captá-lo como um correlativo desse sentimento, o qual passa a constituir aquilo que vemos diretamente".²⁰ De fato, quando a perspectiva é de Gaspar, as outras personagens são captadas em consonância com seus sentimentos. Em relação à mucama de Malvina, seu sentimento é de aversão, sua visão de Inácia é negativa. Da mesma forma, tem-se a "visão com" quando a focalização procede de Malvina ou Januário. E sendo vista a ação na perspectiva de uma determinada personagem, a sua visão da ação das outras personagens estará marcada obviamente por lacunas, ausências.

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

Vale ressaltar ainda que as formas de percepção dos elementos constitutivos do mundo ficcional, dependentes da estrutura da consciência intencional das personagens, alteram-se. Dois fatores pelo menos determinam essa alteração: a experiência de um eu fragmentado, com suas vozes interiores, e a distância que se interpõe entre o eu e as vivências por ele rememoradas. Ora, recompondo o passado através da memória, em vista da decifração de um futuro que se prefigura trágico, as personagens percebem de diferentes modos um mesmo acontecimento, dependendo da distância entre o momento de sua ocorrência e o de sua lembrança, ou reconstituição. No caso de Gaspar, só mais tarde, quando já possui os novos dados fornecidos pelas cartas de Malvina, é que apreenderá com maior objetividade e clareza o significado do encontro dela com Januário, quando a acompanhou até Vila do Carmo. E enquanto sujeitos do conhecimento, vivenciando situações de conflito, as personagens não se constituem como "eus" monolíticos, bem acabados; pelo contrário, com suas vozes

interiores freqüentemente emergindo nos seus discursos, com seus estados de duplicidade, são "eus" divididos, percebendo suas vivências passadas e presentes sob vários prismas. Neles, a memória se atualiza como um cruzamento de discursos e falas conflitantes.

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

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

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

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

O homem freou bruscamente o seu cavalo, encarou-a demoradamente. Tão demoradamente, tão ousadamente, os olhos luminosos e faiscantes, espantado diante da aparição. Se sentiu tocada por aqueles olhos, tão macho era o mestiço. E coraçudo, não ligava ao menos para a presença de Gaspar. De uma certa maneira era um abuso. Agora queria homens desabusados, a imagem que ela e Inácia esculpiram e encarnaram. Aquele mestiço tocou-a de chofre. Na sua memória do futuro via-o fígado por ela. E o homem se parecia cada vez mais com a figuração que as duas fizeram. Era de um macho assim que ela carecia" (OSA, 126).

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

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

2.6. Distâncias e fronteiras

Por sua relação com o problema da perspectiva, visto que é também uma modalidade de regulação da informação narrativa, consideremos ainda que brevemente o problema da distância no romance autraniano em questão. A distância pode ser aferida pelos tipos de discursos empregados. A fim de registrar a fala das personagens, o narrador vale-se tanto de discursos narrativizados quanto de discursos relatados.²¹ Quanto aos primeiros, trata-se de um tipo mais distante, redutor, em que a fala das personagens é assumida e contada pelo narrador, este,

colocando-se como intermediário, como intérprete da fala das personagens, dela exclui os elementos afetivos. É o caso do discurso indireto. Pelos segundos, o narrador finge ceder totalmente a palavra às personagens, reproduzindo exatamente o que elas dizem, sendo a forma mais mimética. São os discursos diretos, exteriores, que revelam os gestos, as atitudes e os estados interiores das personagens. Por outro lado, também é notório o recurso ao discurso indireto livre, para a fixação do fluxo de consciência das personagens. Não se trata, porém, do monólogo interior, porquanto a personagem fala pela voz do narrador.

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

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

Por fim, não deixa de ser também outro meio de aferição da

distância a inserção de narrativas segundas nos discursos re-
memorantes das personagens. Exemplos elucidativos e já comen-
tados são o relato da farsa, feito por Isidoro a Januário, e a
recomposição de parte da vida pregressa de João Diogo Galvão,
feita pela mucama Inácia a Malvina.

2.7. Uma analogia esclarecedora

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

Num excelente estudo sobre o romance americano,²² Claude-
-Edmonde Magny faz uma abordagem comparativa entre o romance e
o cinema, e aponta um tríplice parentesco entre eles: psicoló-
gico, sociológico e estético. Para a autora, muitas das trans-
formações das técnicas romancescas se devem à imitação, cons-
ciente ou não, de procedimentos próprios do filme. E dentre as
inovações que o romance tomou ao filme, uma foi a da simulta-
neidade, como meio de se escapar à linearidade, à pura sucessão.
A fim de romper com a linearidade e a irreversibilidade do tem-
po, o cinema desenvolveu a técnica da decomposição em planos, ex-

plorando fragmentos de universos, em que cada objeto é imprescindível e cheio de significado. Elucidam essa técnica os "blocos dramáticos" de Orson Welles, contendo visões sinópticas, percepção simultânea da consciência de diversas personagens, interpenetração de passado e presente. Com isso, o cinema descobriu os poderes da sugestão, os detalhes significativos, e concorreu para a valorização do sentido imagístico e sugestivo das palavras.

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

Na narrativa de Os Sinos da Agonia, a maneira de cenas dramáticas na película, cada jornada, ou bloco, proporciona uma visão sinóptica do conjunto dos eventos, cada qual com seus detalhes e objetos significativos, como o cravo que Malvina pediu ao marido para animar festas e saraus, ou o clavinote ao lado da cama do casal. Estes e outros objetos, como mostraremos

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

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

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

plano afastado, mergulhados na penumbra. Quando o enfoque é de Gaspar, como no terceiro bloco, essa situação se inverte.

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

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

plícito também pela ambivalência da forma, pelo traçado rebuscado do labirinto.

3. A feição especular da narrativa

Em seu conjunto, a narrativa de Os Sinos da Agonia está dotada de uma forte estrutura de iteração. Sua montagem em blocos assenta-se principalmente sobre figuras narrativas tais como a repetição, o paralelismo, a elipse e a inserção. Repetindo-se em cada bloco a mesma trama, a narração como que se problematiza, voltando-se sobre si mesma e sondando suas possibilidades de dizer. Ao promover o retorno das mesmas situações e acontecimentos, com algumas diferenças e variantes que as tornam significativas, as repetições geram um sentimento de duração perturbada, sugerem um aspecto onírico ao mundo representado, desfilando as obsessões das personagens, como nos sonhos de repetição. Tal sentimento intensifica-se pela presença das elipses, aliando-se à impressão de rapidez e precipitação fatal. É nas repetições que se concentram, pois, as propriedades de iteração da narrativa. Nesse sentido, até mesmo os duplos, cuja presença demonstraremos adiante, não deixam de ser figuras de repetição, bem como a inserção de narrativas segundas. No entanto, o caráter redundante e elíptico da narrativa autraniana, sua construção labiríntica, com avanços e recuos, possibilitam que ela seja tomada por vazios, incertezas e ambigüidades, passando a conotar e a simbolizar.

Examinando atentamente o processo de enunciação em Os Sinos da Agonia, na sua capacidade iterativa, julgamos que a mise-en-abyme, como técnica reduplicadora, vem a ser um recurso recorrente na feitura da narrativa. É o que buscaremos mostrar a

seguir, ocupados que estamos ainda em desmontar a técnica narrativa da obra. Antes, porém, julgamos necessário repetir que não nos interessa teorizar sobre o assunto, nem discutir os conceitos e as classificações empregados. Com base nos estudos de Lucien Dällenbach,²³ objetivamos tão somente detectar alguns exemplos de mise-en-abyme na narrativa em análise e salientar a sua função.

3.1. A reduplicação do enunciado

Apoiado na obra de Gide, sobretudo no Journal 1889-1939, Dällenbach define genericamente a mise-en-abyme como "todo espelho interno, refletindo o conjunto da narrativa por reduplicação simples, repetida ou especiosa".²⁴ Trata-se portanto de um enunciado reflexivo, podendo refletir numa narrativa tanto o seu enunciado, caso em que se tem a mise-en-abyme ficcional, quanto a sua enunciação ou o seu código, constituindo-se na mise-en-abyme metatextual. Em relação à mise-en-abyme ficcional, pode-se entender por ela uma "citação de conteúdo" ou um "resumo intratextual". Mais claramente, segundo as palavras do teórico francês:

"Enquanto condensa ou cita a matéria duma narrativa, ela constitui um enunciado que se refere a outro enunciado — e, portanto, uma marca do código metalinguístico; enquanto parte integrante da ficção que resume, torna-se instrumento dum regresso e dá origem, por consequência, a uma repetição interna".²⁵

Considerada quanto à ordem em que surge na cadeia narrativa, a mise-en-abyme ficcional classifica-se em prospectiva, ao refletir antecipadamente a história por vir; retrospectiva,

se reflete a história já concluída, sendo posta ao fim da narrativa; e retroprospectiva, quando, ocupando uma posição intermediária na narrativa, reflete eventos da história ocorridos tanto antes como depois do seu ponto de inserção na narrativa. Por outro lado, em relação à dimensão paradigmática, o enunciado reflexivo ficcional pode ser particularizante, na medida em que limita a significação, ou, ao contrário, generalizante, ao provocar uma expansão semântica no contexto.²⁶

Vê-se portanto que, de acordo com o que foi exposto anteriormente, a narrativa da farsa, contando a morte em efígie de Januário, caracteriza-se em muitos aspectos como uma mise-en-abyme ficcional. Em primeiro lugar, como enunciado metadieético, localiza-se numa posição intermediária dentro do discurso rememorante de Januário; em segundo, ela reflete não só acontecimentos anteriores, uma vez que, relatando a punição exemplar do réu, remete ao crime praticado por ele, como também a acontecimentos posteriores a sua ancoragem na narrativa, posto que antecipa a morte segunda e real da personagem, e ressalta a sua condição ambivalente de morto-vivo. É o caso, pois, de uma mise-en-abyme retroprospectiva, a produzir no contexto em que se situa uma ampliação semântica, conotando a eficácia do simbólico, o condicionamento das personagens por parte do ritual mágico. Seu poder de investir sentidos leva-a, como microcosmo da ficção, até a impor-se semanticamente ao macrocosmo que a contém, e, reduplicando a história de Januário, termina por reforçar o seu significado.

Também são exemplos típicos de mise-en-abyme ficcional o pequeno conto a respeito do homem que fez um trato com a morte, de que se lembra Januário, bem como os fragmentos do mito da criação do mundo e da queda do homem, contidos no livro do

Gênesis, apreendido das lições no seminário da Boa Morte e preservado ainda em sua memória. Postos ambos ao término da narrativa, na 4a. Jornada, intensifica o primeiro — o conto — o significado da farsa, repetindo o que já se sabe da história de Januário, ou seja, sua condição ambígua e destinação para a morte; já o mito, recapitulando a história simbolicamente, compõe a dimensão mítica da narrativa, na medida em que procura recuperar a continuidade: com a morte inaugura-se um novo tempo, tudo renasce. Por sinal, como menciona Dällenbach, a mise-en-abyme retrospectiva recorre principalmente ao mito e ao conto com o intuito de universalizar o sentido da narrativa, disfarçando-se a evidente redundância. De fato, como enunciados reflexivos, eles prestam-se em demasia ao trabalho de sobrecarga semântica, transmitindo seja um significado inesgotável, seja uma lição universal, esta no caso do conto e aquele, no do mito.

Por sua função significativa, merece ainda ser abordado o relato do sonho de Gaspar (na 3a. Jornada) em que um homem assassina seu pai. Embora só tenha sido narrado após a ocorrência do crime, recortado do fluxo da consciência do personagem, o sonho com seu conteúdo manifesto não deixa de ser um signo premonitório, antecipador de acontecimentos da ficção, como a morte de João Diogo. Mais ainda, ele revela, em seu conteúdo latente, o que se desenrola nos bastidores — os conteúdos reprimidos do inconsciente da personagem, retornando à consciência de forma deslocada, e logo derivada, graças ao trabalho onírico. Possui uma função reveladora, delineando a cumplicidade e a culpa da personagem no crime perpetrado. Trata-se também de um enunciado reflexivo, de uma mise-en-abyme prospectiva, apesar de sua localização problemática na narrativa. Como tal, ao leitor atento, não escapará essa forma de se programar a ficção, sabendo desde já o que virá pela frente.

3.2. A reduplicação da enunciação

A par da reduplicação do enunciado, encontramos em Os Sinos da Agonia a reflexão da enunciação, quer seja por tornar presentes, ao nível da diegese, o produtor e o receptor da narrativa, quer seja por manifestar o contexto condicionador da produção-recepção.²⁷ Dessa forma, espelhando o processo mesmo de sua produção enunciativa, a narrativa autraniana remete à questão de seu agente produtor, no caso o autor-implícito e seu mandatário na cena ficcional — o narrador —, e de seu receptor — o narratário, reflexo do leitor. Se, como vimos, também as personagens exercem a função do narrador, colocando-se como instâncias produtoras da narração, tornam-se valiosas as alusões aos seus discursos, porquanto ajudam a caracterizar o ato produtor da narrativa.

Edificada como espaço labiríntico, centrada na memória das personagens, a narrativa se desenrola enquanto recompõe a trama maquinada por Malvina. É a proporção que a personagem trama, "borda", que a narrativa se erige. Daí que lhe seja pertinente a metáfora do bordado e Malvina, como aquela que tem "a ponta dos fios", receba os atributos de "bordadeira", "paciente tecedeira". A temática textual faz-se presente, por conseguinte, pela metáfora do tecido, e o tear aparece implicitamente como o modelo da máquina textual. Há então uma congruência entre o ato de "bordar" e o fazer narrativo. São ajuntando os pedaços desse tecido, unindo suas pontas, é que Januário e Gaspar lograrão obter uma visão de conjunto do emaranhado de acontecimentos em que se perdem; são assim hão de reconhecer não tanto os acontecimentos quanto a própria identidade.

Mas às vezes, para se refletir a fabricação do texto, a metáfora usada é a da teia produzida por inúmeras aranhas tece-

deiras. Na verdade, a imagem da aranha tecedeira desponta como uma das obsessões da ficção autraniana, reduplicando diegeticamente a figura do produtor do texto e seu trabalho.

Enquanto personagem e produtora da ficção, Malvina manipula a escrita de forma hábil e labiríntica, efetua um desenho rebuscado, servindo-se de "letras de talho e volteio". Isso se depreende das referências à forma como escreve suas cartas: "Arranjou uns modos floridos e rebuscados, engenhosos e gongóricos, muito nobres, de botar em palavra escrita aquilo que João Diogo rudemente disse" (OSA, 86). Cuidadosa no trato do significante, sua linguagem é astuciosa e polissêmica, velada e artificiosa. Resulta impregnada do contexto amaneirado, barroco, em que se produz, marcado por tensões e dualismos.

Se, porém, Malvina é hábil no lidar com a linguagem, no contar e no tramar, não lhe fica distante a sua mucama Inácia, "que tudo sabia e tudo ouvia". Na forma de produzir a narrativa, ambas constituem reflexo de um narrador também astuto e habilidoso no trabalho da escrita, no trato das várias vozes, realizando de sua parte uma complexa narrativa, um narrador que é o representante de um sujeito vazio, sem rosto — o autor-implícito. Como mise-en-abyme da enunciação, as duas personagens evidenciam a "presentificação diegética do produtor da narrativa", nas palavras de Dällenbach.

E não somente o produtor mas também o receptor e a própria recepção tornam-se presentes diegeticamente. Januário e Malvina posicionam-se como ouvintes das narrativas de Isidoro e Inácia, respectivamente; dão-se ao exercício de as interpretar e reelaborar, reduplicando como protagonistas-receptores o papel do leitor. No caso de Malvina, ouvindo os poemas que Gaspar lia ou as árias e sonatas que executava em sua flauta, fica patente a

especularização do trabalho de recepção da obra de arte, quer literária ou não. E como receptora, realizando descodificações às avessas, ressalta a questão da competência intelectual e da psicologia do descodificador/leitor, e mostra o seu papel no preenchimento dos vazios do texto, segundo sua sensibilidade e valores. Assim, o texto literário presta-se a outras leituras, pode ser investido de sentidos que não aquele que seu produtor porventura lhe pretenda atribuir. E o procedimento de Malvina transforma-se numa pista, ou chave-de-leitura, para nós — leitores empíricos — da obra que lhe deu existência ficcional. O que vale dizer que o leitor, real e/ou ficcional, está integrado na ficção.

É de se notar ainda que o próprio narrador extradiegético coloca-se como receptor dos discursos das personagens, ouvinte/leitor de suas narrativas, ou seja, atua como narratário. Fato que se torna patente especialmente pelo seccionamento da narrativa, na 3a. Jornada. Neste passo, interrompendo a versão das personagens, o narrador se detém sobre o destino trágico que lhes fora assinalado, sobre a imprevisibilidade da vida humana, funcionando como um narrador-coro, pluralizado, semelhante, em sua função, ao papel desempenhado pelo coro na tragédia grega. Seu discurso assemelha-se ao do analista, buscando racionalizar as atitudes das personagens, determinar suas motivações mais distantes, a partir de seus discursos. Há também aqui, no interior da narrativa, um espelhamento do processo de sua própria recepção e da figura do receptor.

3.3. A reduplicação do código

Se nos ativermos, por fim, sobre a escritura dos sinos,

verificaremos que se trata também de uma mise-en-abyme meta-textual, de uma reduplicação evidenciadora do código do texto autraniano, do seu modo de operação. De fato, com sua linguagem repetitiva, os dobres sempre retornando dentro de certo intervalo de tempo, a escritura dos sinos indica certo grau de analogia entre o código e o enunciado referente, e revela o princípio de funcionamento do discurso narrativo que reflete. Como reflexo do código, os dobres dos sinos repetem noutro sistema de signos sonoros que não o verbal toda a ficção. Sua linguagem é oracular, enigmática, versando sobre o presente e o futuro; ouvindo os seus dobres cadenciados, compete às personagens descodificarem sua escritura cifrada, que contém o segredo de suas vidas. Na verdade, os sinos dobram por Januário, Malvina e Gaspar, anunciando-lhes a morte e, metonimicamente, dobram por toda uma sociedade — a sociedade mineradora das Minas Gerais — que agoniza sem futuro na história. Já ao início da narrativa Januário é envolvido pelo toque dos sinos, preservado na memória:

"Os sinos-mestres dobrando soturnos, secundados pelos meões retomando a onda sonora no meio do caminho, os sinos pequenos repenicando alegres, castrados, femininos, nas manhãs ensolaradas, diáfanas, estridentes. Não agora de noite, antes: nos dias claros. que a memória guardava" (OSA, 15).

Para Malvina, acompanhando as sete pancadas da agonia, a descodificação da fala dos sinos é algo doloroso e aflitivo, pois torna acontecido o que ainda estava por acontecer:

"E veio a terceira, ela sempre contando. As pancadas vibravam dilatadamente no ar — sem fim, feito as ondas de um lago sem margem. Malditos sinos! Como daquela vez há tantos anos, parecia. Malditos! não se cansava de dizer, como se os sinos fossem os culpados de tudo que aconteceu. Quando os sinos só dobravam depois do acontecido. Ou não? Que nem agora, a agonia.

Quem sabe antes das coisas acontecerem, não tocavam tão em surdina, o ouvido da gente é que não escuta, anunciando agourentos o que vinha?" (OSA, 174).

Ao contrário de Januário e Malvina, Isidoro mostra-se mais competente para decifrar a escritura dos sinos, tendo bem guardadas as lições da infância:

"Carece de entender a fala dos sinos, pra saber as coisas da vida. O sino da irmandade, se quem morreu é gente graúda. Duas pancadas três vezes, uma pancadinha entre cada dobre. Quando é anjo, fica até alegrinho, aprecio muito, sô repiques. Pra mim batida de anjinho é diversão. Dobre de saimento é que é tristonho, fica redobrando doído dentro do peito. De gente grande, anjinho não. Os sinos do viático, os sinos da agonia. A aprendida lição de Vindovino. Os sinos, sempre, antes, agora" (OSA, 207).

Não se pode deixar de mencionar ainda, como espelhamento do código do texto autraniano, a presença tanto das pinturas, a exemplo dos painéis no teto, figurando as quatro estações, e da paisagem encontrada na tampa do cravo, representando uma paisagem grega, quanto dos medalhões, vistos também no cravo e apresentando figuras mitológicas. Regidos por outro tipo de código, o das artes plásticas, as pinturas e os medalhões, realizando a conjunção de temas barrocos e neoclássicos, refletem as leis ordenadoras da narrativa, também esta resultante de uma escritura ambígua, a promover a conjunção de opostos.

Creemos que as observações e os exemplos aduzidos já nos permitem concluir que o recurso recorrente à mise-en-abyme, como técnica reduplicadora, constitui um forte índice da feição especular da narrativa de Os Sinos da Agonia. Juntamente com as repetições e redundâncias, os enunciados reflexivos parecem sugerir a existência de uma galeria de espelhos reproduzindo as mesmas situações, temáticas e imagens. Para tanto concorreram certamente

alguns outros procedimentos estruturais de que se serviu o autor na feitura da obra, tais como a multiplicidade de instâncias narrativas, o descentramento do foco narrativo e o emprego da palavra intertextual. Parece-nos que é precisamente com essa natureza especular, ao nível mesmo do modo de enunciação da narrativa, que nos confrontam os sonhos de repetição de Gaspar ou, em Januário, o "olho miniaturista" e o sonho dentro do sonho. Se os sonhos salientam as obsessões das personagens, a mise-en-abyme", multiplicando os reflexos, ressalta a obsessão da narrativa por si mesma, encantada com as várias formas de se enunciar. No romance de Autran Dourado, a forma torna-se sabiamente narcísica.

4. O espaço da polêmica

Acabamos de assinalar a feição especular da narrativa de Os Sinos da Agonia, de como o emprego de determinados processos na construção da narrativa, atuando à maneira de um jogo de espelhos, faz repetir indefinidamente as mesmas cenas e imagens. Entretanto, nossa análise incorreria em grave equívoco se não assinalasse um fato incontestável e ao mesmo tempo contraditório: o espelhamento demonstrado não faz da obra autraniana uma narrativa monológica,²⁸ submetida a uma única voz narrativa, a reproduzir uma determinada ideologia. Pelo contrário, nela há um acentuado grau de dialogismo. Fundada numa multiplicidade de instâncias de narração e de perspectivas, as várias vozes da narrativa e os diversos pontos de vista não se limitam a ser eco de uma voz e ideologia dominantes; assim, os conflitos e impasses não são ignorados ou escamoteados, mas afloram de forma tensa e vigorosa na narrativa.

Com efeito, atentando-se para o modo como as diversas vozes narrativas se interpenetram, se interagem, conformando-se à moldura da narrativa primeira, notar-se-á uma distância entre o discurso do narrador e o discurso das personagens instauradora de um espaço propício à polêmica. Nenhum dos discursos se arvorava em detentor da verdade do universo romanesco, ou é colocado como tal, mas ao contrário problematiza-o. Proferindo o seu discurso, o narrador extradiegético não se apropria da palavra do outro, transformando-a num simples reflexo ou eco de sua palavra. A palavra do outro possui seu espaço, é valorizada, dotada de relativa autonomia. A atitude de João Diogo Galvão, querendo ouvir a opinião do seu filho Gaspar sobre o novo casamento, reflete no interior da narrativa esse procedimento estrutural do discurso ficcional autraniano. É bem verdade que a opinião de Gaspar não alterará o projeto do pai, que ele é convidado tão somente a dizer que concorda com o projeto do que a discordar dele; mesmo assim a palavra de Gaspar provoca dissonâncias, traz o diferente, insinua o conflito, e desvela um outro lado seu, o seu lado contra-ideológico, na medida em que, dando vazão às influências iluministas de sua educação no reino, contesta a nobreza, a religião e o poder vigentes.

Se levarmos em conta o desdobramento de vozes no texto ficcional, que o processo de sua enunciação é reduplicado no seu interior, colocando-se narrador e narratário respectivamente como emissor e receptor ficcionais, intrínsecos ao texto,²⁹ poderemos definir melhor a posição do narrador em relação aos discursos das personagens e a partir daí, o grau de dialogismo da obra. E o que se observa é que, no romance autraniano, o narrador não se coloca apenas como aquele que detém a palavra narrativa, isto é, como emissor, e com as personagens ocupando rigidamente a posição de receptor e reproduzidor da palavra recebida. As posições do

emissor e do receptor são permutáveis, desfrutando seus diferentes ocupantes de certa independência no exercício da tarefa exigida pela função. Em outras palavras, o narrador posiciona-se também como narratário em relação às narrativas proferidas pelas personagens, registrando na moldura narrativa que ele traça — a narrativa primeira — as diferentes versões dos acontecimentos oferecidas pelos vários discursos; o que faz não sem marcar a presença de sua voz, com comentários, correções e lamentos, em vista do futuro trágico. Sua postura assemelha-se em muito à de um ativo e atento espectador de teatro, profundamente envolvido pelo drama das personagens em cena, posto que é também personagem do mundo ficcional instituído.

Em favor da tese de que, apesar do espelhamento, Os Sinos da Agonia estrutura-se dialogicamente, podemos apresentar inúmeras outras evidências. Uma delas é a de que os sujeitos dos discursos ficcionais não coincidem consigo mesmos, são "eus" divididos, fragmentados, existindo as vozes interiores, frequentemente a interferir na cadeia sintagmática, como nos casos já apontados de Isidoro e Gaspar. Ademais, proferindo discursos redundantes, no esforço de resgatar o passado, atualizando-o pela memória, para então decifrar o futuro, tais sujeitos falam de diferentes lugares sociais, caracterizando um universo ideológico menos monolítico que pluralista, marcado por crises e conflitos. E o fato de resgatarmos o passado, narrando-o através de um bem articulado jogo de atos narrativos, não significa que os diversos sujeitos, entre eles o narrador extradiegético, possuam o sentido do passado, restaurando o mítico, a continuidade. Isso se esclarece se se compreende a memória como forma de conhecimento; e conhecimento por excelência, pois através dela as personagens buscam recuperar suas origens e tornar-se donas de seu

destino. Assim sendo, os discursos problematizam os acontecimentos na demanda do seu sentido, sempre furtivo. Daí decorre o fato de o discurso do narrador, comumente interferindo no das personagens, não se impor, mas preservar a polêmica, o debate, a procura. Seu discurso se estrutura de forma parecida com o discurso do analista, que se empenha em desentranhar daquilo que é dito pelas personagens o não-dito, as motivações simbólicas.

Enfim, se comparada à narrativa tradicional, estribada na presença e poderes do narrador onisciente, a narrativa de Os Sinos da Agonia, preservando o espaço da polêmica, representa um questionamento da autoridade do narrador onisciente, enquanto única fonte doadora e manipuladora da verdade dos acontecimentos no mundo ficcional. Mais que isso, constitui-se num repúdio a formas totalitárias de conhecimento da realidade, da história.

Retomando o problema da marca especular da narrativa, configuram-na também as temáticas do duplo, da castração e da morte. É o que objetivamos esclarecer a seguir, empenhando-nos assim na abordagem da dimensão paradigmática da obra. Antes porém, por tornar mais operacional essa abordagem, julgamos oportuno iniciar pelo enfoque da questão do espaço e do tempo romanescos, em vista da produção do simbólico.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

1. KRISTEVA, Julia. Introdução à semanálise. São Paulo, Perspectiva, 1974. p. 64.
2. Em relação a uma crítica das fontes, Laurent Jenny vê a intertextualidade como "o trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizador, que detém o comando do sentido".

Cf. JENNY, Laurent. "A estratégia da forma". In ——— et alii. Intertextualidades. Tradução de Poétique, nº 27, por Clara Crabbê Rocha. Coimbra, Almedina, 1979. p. 14.
3. Cf. A introdução do prof. Mário da Gama Kury. In: Teatro de Eurípides: Hipólito, Medéia, As troianas. Tradução, introdução e notas de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira; Brasília, INL, 1977. (Teatro Hoje, 29).
4. Cf. Bíblia sagrada: novo testamento. São Paulo, Paulinas, s. d. Mt. 3,17.
5. Bakhtine determina o gênero intercalado como um dos recursos próprios da sátira menipéia, que costuma se servir de textos tais como cartas, discursos, novelas, etc.

Cf. BAKHTIN, Mikhail. Problemas da poética de dostoiévski. Trad. de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1981. p. 101-2.
6. A noção mais ampla que conferimos ao texto, visto como um "sistema de signos", é postulada por Júlia Kristeva em La révolution du langage poétique (Paris, Seuil, 1974), conforme atesta Laurent Jenny. JENNY, Laurent. op. cit. p.13.

7. Cf. idem, p. 21-2.
8. Cf. HAMBURGER, Käte. A lógica da criação literária. São Paulo, Perspectiva, 1975. p. 139. (Estudos).
9. Cf. DOURADO, Autran. Uma poética de romance: matéria de carpintaria. São Paulo, Difel, 1976. p. 22-3.
10. O conceito de instância de narração, de que nos apropriamos para o estudo da instância produtora do discurso narrativo de Os sinos da agonia, encontra-se formulado por Gérard Genette.

Cf. GENETTE, Gérard. Discurso da narrativa — ensaio de método. 1. ed. em português. Trad. do francês de Fernando Cabral Martins. Lisboa, Arcádia, 1979. cap. 5.
11. Em Uma poética de romance: matéria de carpintaria, o próprio autor apresenta o esboço de seu romance, comenta sua elaboração, oferecendo alguns elementos que ajudam elucidar a montagem da narrativa, e dos quais nos valem aqui.
12. Cf. GENETTE, Gérard. op. cit. p. 114-7.
13. Trata-se de um dos quatro tipos de narração discriminados por Genette, em relação à posição temporal. Os outros três são: narração anterior, própria da narrativa predicativa, no futuro; narração simultânea, a da narrativa no presente, contemporânea da ação; e narração intercalada, tipo mais complexo, possuindo várias instâncias como no romance epistolar de diversos correspondentes.

Cf. GENETTE, Gérard. op. cit. p. 216.
14. idem, p. 227.

15. Estamos utilizando aqui a classificação de Genette, ao propor quatro tipos básicos de estatuto do narrador, tendo em vista ao mesmo tempo seu nível narrativo e sua relação à história.
idem, ibidem, p. 247
16. Cf. ECO, Umberto. A estrutura ausente. 3. ed. São Paulo, Perspectiva, 1976. p. 7-9. (Estudos).
17. Cf. GENETTE, Gérard. op. cit. p. 183-4.
18. idem, p. 187-8
19. TODOROV, Tzvetan. "As categorias da narrativa". In ——— et alii. Análise estrutural da narrativa. 4. ed. Petrópolis, Vozes, 1971. p. 209-54. (Novas Perspectivas de Comunicação, 1).
20. POUILLON, Jean. O tempo no romance. São Paulo, Cultrix, Editora da USP, 1974. p. 58.
21. Cf. GENETTE, Gérard. op. cit. p. 168-70.
22. MAGNY, Claude-Edmonde. L'age du roman américain. Paris, Seuil, 1948.
23. DALLENBACH, Lucien. Le récit spéculaire. Paris, Seuil, 1977.
24. idem, p. 52. Traduzimos.
25. DALLENBACH, Lucien. "Intertexto e autotexto". In ——— et alii. Intertextualidades. op. cit. p. 54.
26. Estas classificações foram propostas por Dällenbach em Le récit spéculaire, op. cit. p. 81.
27. idem, p. 100.

28. Bakhtine propõe nítidas distinções entre o monologismo e o dialogismo, sendo que nesta última categoria se enquadra o romance polifônico.

BAKHTIN, Mikhail. op. cit.

29. Cf. PAULINO, Maria das Graças Rodrigues. Reflexões sobre os limites do narrador em São Bernardo. Dissertação apresentada como conclusão do Curso de Pós-Graduação na Faculdade de Letras da UFMG, Belo Horizonte, agosto de 1979. (mimeografado)

2. O ESPAÇO DA TEATRALIDADE

"O palco não é o lugar da ilusão e do desregramento, mas, bem ao contrário, nos impõe com rigor as convenções mais inflexíveis."

O. Mannoni*

*In Chaves para o imaginário. Trad. de Lígia Maria Pondê Vassalo. Petrópolis, Vozes, 1973. p. 321. (Epistemologia e Pensamento Contemporâneo, 4).

1. As marcas do histórico

Vimos no capítulo anterior alguns aspectos do processo enunciativo de Os Sinos da Agonia, a partir do qual se evidencia a base lingüística do texto literário e se possibilita a articulação da sua dimensão sintagmática, ou seja, a do significado, resultante do exercício de descodificação por parte do leitor, que apenas verifica as diversas relações sintagmáticas dos elementos do texto, no plano ainda do signo imotivado. Posto o significado, há que se caminhar no sentido de se determinar a significação do texto, tarefa precípua do discurso analítico da obra literária, que implica o resgate da sua dimensão paradigmática, isto é, das motivações existentes na relação de um elemento com outro, da carga simbólica que a produz, verificável aquém do dito.¹

Mas ao se tentar a determinação dos eixos constitutivos da obra literária, o do significado e o da significação, o problema que por primeiro se põe à reflexão, no caso do romance de Autran Dourado, diz respeito à ligação do referencial histórico com a ficção, ao modo de como o escritor se serve da realidade, enquanto matéria da ficção, e a reelabora a fim de criar a obra de arte. A compreensão de tal problema obriga-nos de início a fixar as relações existentes entre diversos elementos da narrativa, quer sejam relações de simetria e semelhança, quer sejam de dissimetria e oposição. Para tanto, como meios operacionalizadores da análise, nos apoiaremos fundamentalmente nas coordenadas de tempo e espaço.

1.1. O contexto geográfico e histórico

Em Os Sinos da Agonia, o autor afirma um espaço geográfico-

social preciso, mas dota-o de alta carga simbólica; é um espaço que se desdobra no tempo, que se desloca, para retratar a condição uníversonal do ser humano, marcada por paixões e conflitos, quer de ordem individual quer de ordem coletiva. Logo no parágrafo de abertura, salienta-se o cenário onde transcorrerá a ação narrada: Vila Rica, nas Minas Gerais. Não se trata, no entanto, de uma Vila Rica abstrata, a-histórica; ao contrário, é uma Vila Rica bem delineada dentro dos contornos de um passado histórico, do Brasil colonial, embora transcenda tais contornos, adquirindo uma dimensão simbólica. Em seu romance, Autran Dourado reconstitui mais precisamente a Vila Rica da segunda metade do século XVIII, que, após viver os dias de fausto e prestígio da sociedade mineradora das Minas Gerais, encontra-se em franco declínio, tanto econômico quanto político, já distantes os tempos de opulência do ouro, de luxo e ostentação, preservados ainda na memória das personagens, como se deduz da breve alusão à gloriosa procissão do "Triunfo Eucharístico", ocorrida em 1733 e registrada por Simão Ferreira Machado.² Agora, com o ouro escasso e o fisco cada vez mais exigente e severo, teme-se a derrama, prenuncia-se o motim, insinua-se a conspiração; o poder e a ordem coloniais existentes sentem-se ameaçados. A propósito, é esclarecedor o diálogo de Gaspar com o Cel. Bento Pires, seu futuro sogro. Deste, Gaspar ouve o mesmo conselho que já lhe fora dado antes pelo pai:

"E depois, Vossa Mercê não deve de falar assim, lembre-se que as paredes têm ouvido. Hoje a gente tem de cozer a boca, se cuidar mesmo de não pensar alto. Eu cá estava pensando era nas lavras, na famigerada derrama, na cobrança dos quintos a ferro e fogo, que a gente até treme de pensar." (OSA, 197)

Em troca, não tarda a receber a resposta franca do noivo de

sua filha, a mostrar que a ação se desenrola num tempo de crise, de decadência:

"As Minas que a gente viveu, disse ele, as Minas que Vossa Mercê e meu pai fizeram e eu gozei e conheci, essas eu acho que vão mesmo acabar. Pode ser que surjam outras, completou diante do desespero do velho coronel Bento Pires Cabral." (OSA, 198)

Trazendo em si o dinamismo do histórico, as relações a serem apontadas na narrativa não podem ser enfocadas sem se atinar com todo o contexto econômico, social, político e cultural de que se dá conta, como marcas do real. Desse modo, em relação ao econômico, vive-se a transição do ciclo do ouro para o ciclo do couro, com a expansão da pecuária. Transição que ocorre não sem crises intestinas profundas, como as que se dão no seio de uma sociedade tão fechada como o foi a sociedade mineradora e colonial das Minas Gerais, e que encontram numa economia cíclica a causa preponderante. Entende-se assim que, previdente e empreendedor, ao perceber as grupiarias secando e o ouro escasseando, o potentado João Diogo Galvão passe a aplicar seus cabedais em terras e gado, no que é favorecido pela amizade e proteção de El-Rei, a quem prestara grandes serviços. E, a garantir a multiplicação de suas riquezas, está a exploração do trabalho escravo. Ressaltam-se, pois, as características econômicas estruturais da sociedade colonial: o latifúndio, a monocultura e o trabalho escravo.³ Veja-se que Gaspar passa um ano ou quase se embrenhando pelas terras do pai e que Malvina se espanta com a profusão de escravos a passar pela casa do arraial do Pe. Faria.

Por outro lado, na sua organização social e político-administrativa, a sociedade colonial apresenta basicamente duas classes sociais: de um lado uma minoria de senhores proprietários

das terras, detentora das riquezas, dos meios de produção; de outro lado, a grande maioria, aqueles que, escravos ou não, mas destituídos de posses e riquezas, trabalham para os primeiros, seja fazendo a terra produzir, seja zelando pela ordem ou colaborando na administração a troco de privilégios. É uma sociedade polarizada, percorrida por conflitos estruturais, confrontando senhores e escravos, opressores e oprimidos. Os interesses dos senhores, por sua vez, representam os interesses da Metrôpole, ou a eles se adequam, posto que na sociedade colonial, de economia periférica, o centro de decisões se encontra fora dela. Portanto, a ordem político-administrativa visa a garantir e resguardar os interesses de El-Rei, da Coroa portuguesa, atrelada ao modelo econômico proposto pelo mercantilismo. Compreende-se assim que a atividade mineradora na Colônia tenha sido marcada por uma drástica "política de restrições econômicas e opressão administrativa"⁴ levada a cabo pela Metrôpole. De fato, o tratamento todo especial concedido à atividade mineradora, bem diferente do que foi dado à agricultura e à pecuária, caracterizou-se por severa fiscalização e pesados tributos, como o do quinto, rezando que a quinta parte do ouro extraído pertencia à Fazenda Real. Quando esta cota não era alcançada, ocorria a derrama, obrigando-se a população a completar o que faltava. Desse modo, vivia-se sob um clima de terror, de insegurança, em vista das violências e arbitrariedades que eram cometidas pela administração.

O tratamento especial conferido à mineração se concretizará na criação de órgãos fiscalizadores, como a "intendência das Minas", subordinados diretamente a Lisboa. A consequência política resultante é a do enfraquecimento da autonomia local, da autoridade das câmaras, com o lógico crescimento da autoridade da Coroa portuguesa. Logo, o quadro político é notoriamente au-

tocrático, centrado no poder régio. Esse poder, dentro do expansionismo dos países europeus da época, está a serviço dos interesses surgidos da união da burguesia mercantilista em ascensão com as monarquias absolutistas. Todas as decisões econômico-políticas importantes para a vida da Colônia concentram-se, pois, no poder da Coroa, metonimicamente presente na narrativa pelo "braço comprido e forte de el-Rei". Na exploração da Colônia, a autoridade de El-Rei assegura todo um arranjo social que põe uma maioria de escravos e oprimidos a serviço da glória e êxito de uns poucos, privilegiados e iniciados no jogo do poder.

Em razão da importância atribuída ao referencial histórico, afirmando um espaço e tempo reais, a narrativa autraniana, ao pormenorizar a vida da Vila Rica da segunda metade do século XVIII, não deixará de abordar a condição da mão-de-obra escrava, principalmente as relações entre o senhor e o negro escravo. Destacam-se aqui Isidoro e Inácia, personagens que carregam em si todos os conflitos próprios de sua condição, pendentes entre a revolta, a ânsia de reconquistar as suas origens e a liberdade, e a atitude do mais puro servilismo, em troca de favores e de poder. Para os escravos não faltam heróis, venerados em sua memória, e nascidos do movimento dos quilombos, com os negros rebeldes e fugitivos amotinados, defendendo-se da opressão e da tirania dos potentados. Um deles é Pai Ambrósio — um pai mítico —, que se coloca como modelo para Isidoro, e que ilumina na sua decisão final de separar-se de Januário para fazer sua própria história, ser "o porteiro e guia mudo de sua nação".

1.2. O contexto cultural

Ao nível mesmo da cultura podem ser percebidas marcas do contexto histórico e social da época recriada dentro do quadro

diegético. A Vila Rica setecentista que emerge na narrativa, mergulhada na bruma, é intensamente barroca, embora nela se agitem corações ingenuamente árcades, como o de Gaspar. Barroca sobretudo como espaço físico, sobressaindo-se a arquitetura colonial de suas igrejas, sobrados e edifícios, e o traçado sinuoso e impreciso das ladeiras, ruas e praças. Nesse espaço realizam-se festas sagradas e profanas, num mundo de ritos, como a procissão de Corpus Christi e a farsa, a que não faltam a ostentação, o aparato, os contrastes de luz e cores, como traços típicos de uma percepção barroca do mundo.

Não obstante, o clima barroco já possui um tom decadente, mostra-se conflitante com a postura árcade, neoclássica, de Gaspar, e mesmo com a tendência racionalizante a marcar os discursos das personagens. Colhidos da obra de poetas locais e contemporâneos (um Cláudio Manuel da Costa ou um Tomás Antônio Gonzaga), conforme já mostramos pelo trabalho intertextual, os poemas que Gaspar recita para Malvina são de inspiração pastoril, em flagrante oposição aos seus sentimentos. Ainda de cunho neoclássico são os panfletos distribuídos avulsamente pelas ruas, tempos depois, condenando em tom satírico as arbitrariedades da administração, numa evidente referência às Cartas Chilenas. As contradições e as tensões dualistas registradas na produção cultural são, no entanto, algo de específico do universo barroco. E sobre as personagens não deixam de exercer sérias influências o ambiente físico e cultural da Vila Rica setecentista, convidando à liberação das emoções, à fruição lúdica da vida, rechaçando-se as imposições ordenadoras.

Tendo destacado as marcas do contexto histórico presentes na narrativa de Os Sinos da Agonia, importa dizer, todavia, que o papel do histórico não é preponderante, uma vez que se trata

de um texto literário e que, como tal, conta essencialmente com o simbólico. Este pode ser apreendido na própria realidade social, que se explica e se justifica por meio de símbolos. O fato é que, no romance em questão, o referencial, o contexto semiológico, cumpre um papel importante, sem o qual torna-se impossível reconstituir bem as motivações simbólicas articuladoras da dimensão paradigmática da obra. Daí que dele não tenhamos descurado em nossa análise.

2. A produção do simbólico⁵

Após levantarmos na narrativa um tempo e um espaço históricos, de que o autor se aproveita enquanto matéria romanesca, o próximo passo consistirá em avaliar a transformação operada nas coordenadas espaço-temporais à proporção que, de elementos indicadores de uma realidade histórica particular, se convertem em elementos simbólicos. Nessa operação específica do texto literário, em que o tempo e o espaço dados ganham uma dimensão simbólica, não falta obviamente a presença do desejo.⁶ Quer dizer, na medida em que são interiorizadas, as marcas do contexto histórico recebem certa valoração, podendo apresentar desdobramentos em termos de oposição ou semelhança, ou mesmo se deslocar para exprimir situações primordiais, universais, da condição humana. Desse modo, em relação à narrativa autraniana, observamos que, embora a historicidade não seja recusada, no tempo histórico insurge um tempo mítico; e quanto ao espaço, nota-se, como um primeiro desdobramento, a oposição entre o espaço do masculino e o do feminino.

2.1. O tratamento do tempo

Em Os Sinos da Agonia, o tempo não se restringe a uma linha exclusivamente histórica ou tão somente mítica. O que há é uma relação dialética entre um tempo histórico, que é descontínuo, e um tempo mítico, que é contínuo. Assiste-se a um movimento quase alternado de um para o outro, de um recobrindo o outro, num fluxo e refluxo que indiciam um constante estado de tensão. Assim, quando as personagens procuram compreender e explicar seus conflitos a partir de uma perspectiva mais histórica, de análise das práticas sociais e do contexto sócio-econômico que as envolvem, afloram em seus discursos, de forma dissonante e insólita, elementos de um tempo mítico, cômico, em que todas as coisas se encontram intimamente relacionadas, e em que mesmo as situações conflitivas de cunho irracional são explicadas e resolvidas. Alguns exemplos explícitos deste tratamento do tempo podem ser depreendidos das falas de Gaspar e Januário. Aquele, ao assumir o lugar do pai, com todas as implicações que isso acarreta, como a perda de Malvina, definitiva e assumida, e a aproximação do Capitão-General, percebe a força das relações econômicas e de poder a lhe atribuir nova figuração. Porém, em vista do desencadeamento ameaçador dos fatos, conferindo carga intensamente trágica a seus conflitos, Gaspar procura também explicar e justificar sua situação pelo complexo de culpa, oriundo do senso de pecado, mesmo do pecado original, vendo na condição ambígua da mulher — ao mesmo tempo, a mãe e a sedutora; a Eva seduzida pela serpente e a Virgem a esmagar a cabeça da serpente — a causa eficiente de seu crime e perdição. Ou seja, incapaz de racionalizar seus conflitos a partir dos elementos oferecidos pelo quadro histórico em que se situa, Gaspar é impulsionado a transcendê-lo, recuando a um tempo mítico, a fim de resolver suas contradições e tornar sua própria existência acei-

tável. Quanto a Januário, defrontando com o poder de uma ordem social opressora, que desvirtua a realidade dos fatos e invalida sua verdade pessoal, tornando-a absurda e indefensável, descobre-se como o sem lugar no âmbito social, como ser duplo, na sua condição de filho bastardo, nem senhor nem escravo, vivo-morto. Não se contentando com argumentos mais tangíveis, Januário procura encontrar no ritual mágico, no universo mítico, explicações mais plausíveis para os rumos imprevistos que sua existência tomara. E vê-se a debater contra forças invencíveis — seu destino já traçado pelas Parcas. Sucumbe ante o poder do simbólico, que o mata em efígie, através do ritual mágico-fetichista, a lhe determinar todo um rito de iniciação nos caminhos da morte, que acaba sendo experimentada como um rito de passagem, um nascer de novo, conforme o demonstra a reconstituição do mito da criação do mundo. Aqui se encontra a origem da lucidez e da determinação com que Januário enfrenta os soldados na praça, para agora morrer de vez, efetivamente, perdendo sua condição ambígua de vivo-morto e reencontrando a unidade.

Temos, por conseguinte, que o tempo histórico se caracteriza por interesses econômicos e políticos, de poder, como os da sociedade mineradora e colonial; irreversível, marcha sempre no sentido do progresso, não se repetindo — ao ciclo do ouro sucede o do couro. A hierarquia e as estruturas, com sua tendência à fixidez, lhe são pertinentes, e estão bem delineadas no quadro diegético, seja através de figuras representativas da autoridade, como El-Rei, o Capitão-General, seja na descrição e referências aos mecanismos de fiscalização e de controle social, tais como a administração, os soldados, as prisões, a Igreja. Nele realizam-se ritos diurnos, como a farsa, a procissão e os desfiles. Por sua vez, o tempo cósmico é marcado pela paixão, ge-

ralmente associada à idéia de trevas. Apaixonada por Gaspar, Malvina sente-se afogar "na escuridão" e nela explode de forma candente a contradição humana:

"Sempre alegre e luminosa (filha do sol, da luz), na sua ânsia de entender e explicar, tudo atribui às forças da noite e da morte. Eram as trevas que se voltavam contra ela, era o mágico e implacável poder da escuridão que procurava derrotá-la" (OSA, 105).

A paixão implica o pecado, a queda, e também a possibilidade de resgate, de salvação. Em outras palavras, a possibilidade de repetir e reviver gestos originais, salvadores. O tempo cósmico é, pois, repetitivo, propiciando reinaugurar através de ritos o mundo e a vida, para então vencer o mal, a morte. Sua matéria prima é o mito, objetivado na narrativa maior por meio de pequenas narrativas, muitas vezes fragmentárias, ou pela invocação de figuras mitológicas.

A reflexão ora desenvolvida já nos autoriza projetar algumas relações importantes. Ao tempo histórico corresponde o caráter racional e objetivo da natureza humana, através do qual o homem se organiza em sociedade e se apropria do mundo, formulando objetivos de acordo com interesses mais ou menos explícitos. É o espaço do ponderável, do determinável, do sistematizado. Contrariamente, o tempo cósmico traduz o lado irracional da natureza humana; é o espaço do impponderável, do passional, do amorfo. Aqui, a química das emoções escapa não raro ao controle da razão, sendo capaz de afrontar as interdições veiculadas pela cultura e ordenadoras da Sociedade. Malvina vivencia de forma intensa e trágica essa natureza polarizada do tempo, para ela inconciliável e aniquiladora.

As correspondências que estabelecemos podem ser me-

lhor apreendidas mediante a seguintes proporção, de três termos:

tempo histórico: racional: luz :: tempo cômico: irracional:
trevas.

Se o discurso ficcional autraniano reconhece os fatores econômico-sociais e político-culturais como estruturadores da realidade humana, vê-os entretanto, impregnados do passional, do mítico. Ou seja, nem tudo se explica pelos critérios históricos; há que se levar em conta o peso dos sentimentos e das paixões humanas, das decisões mais pessoais, capazes de contrariar a lógica dos acontecimentos, justamente por serem imprevisíveis. Assim, a imprevisibilidade das paixões anda misturada à previsibilidade das situações históricas. E aqui parece estar referendada a idéia da obra de arte como fenômeno da totalidade, ou que tem por esta sua maior ânsia.

2.2. O tratamento do espaço

No romance de Autran Dourado, o espaço recoberto pela narrativa pode ser apreendido a partir de certos pontos de referência bem marcados. São eles: a casa, considerando-se tanto o sobrado da rua Direita quanto a casa do arraial do Pe. Faria, que constitui um espaço mais privado; o palácio, onde se encontra a sede da administração; as ruas e praças, o espaço público; as lavras e faisqueiras bem como as sesmarias e datas, compondo o espaço da produção, do trabalho; as igrejas, espaço do sagrado; e a Corte, dada como espaço limite. Entre estes diversos espaços podemos propor algumas correspondências, a partir da reflexão sobre suas motivações simbólicas. Começemos pela casa.

A casa do arraial do Pe. Faria e o sobrado da rua Direita, formando o espaço doméstico, diferem-se bastante quanto ao aspecto arquitetônico. A casa do arraial, onde Malvina não se adapta, é descrita como "uma casa de sítio ou roça, sem muitos móveis e alfaias, desguarnecida de tudo aquilo com que sonhava a imaginação fértil e poderosa de Malvina" (OSA, 82). Um de seus traços mais marcantes é o da segurança, pois se trata de uma "verdadeira fortaleza e castelo de armas". Outro, é o de seu caráter prático, como se depreende do fato de os móveis "serem grosseiros e parcos, mal polidos, sem guarnições ou enfeites, que quase sumiam na vastidão das salas, quartos e alcovas" (OSA, 82), e de ainda serem os utensílios domésticos feitos de material comum, sem nenhum luxo. Além do que, mais próxima do espaço do trabalho, sofre a constante movimentação dos escravos, feitores e cabras espingardeiros, indo e vindo das roças e faisqueiras.

Já o sobrado, tendo sido adquirido ainda inacabado, haverá de concretizar os sonhos de Malvina. Acabado segundo seu gosto, caracteriza-se pelo esbanjamento, o requinte e a ostentação, como se deduz da seguinte passagem:

'Tudo feito, 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 e pinhas de cristal, vidros nas janelas, o restante ficava por conta de Malvina que se encarregou das alfaias e adornos. E como prêmio para todo o sacrifício de João Diogo, mandou entalharna cabeceira da cama o dístico O AMOR NOS UNIU entre flores e guirlandas' (OSA, 87).

Diversamente do aspecto rude da casa do arraial, o sobrado

É muito sofisticado para os padrões em uso. E a sua característica mais relevante é a do excesso, visível sobretudo na abundância de detalhes da decoração, feita com esmero por Malvina. Possui muitos e requintados móveis, cortinados, lustres, pinturas e até um cravo pintado a ouro, com medalhões e figuras mitológicas.

Enquanto elementos da dimensão simbólica, as duas casas propõem dois espaços antagônicos. A casa do arraial do Pe. Faria corresponde ao espaço do masculino e sua arquitetura está marcada por fins utilitários, pragmáticos. É o espaço do senhor, do potentado, daquele que detém os cabedais, e por isso está dotado de plenos poderes. Seus interesses básicos são o da produção e trabalho, para a multiplicação das posses e bens do senhor. Para tanto, o potentado faz dos outros seus escravos e assim os mantém pelo autoritarismo e a repressão. Seu poder advém das armas, da sua capacidade de esmagar obstáculos e pessoas que lhe entravam os próprios interesses. Conquistador, tudo que obtém é "no peito e na coragem, com muito sangue e perigo" (OSA, 65). Compreende-se, pois, que a ordem patriarcal existente no espaço do masculino se erija na violência, pelo derramamento de sangue, e só se perpetue pela opressão. O que se alcança não sem desenvolver nos seus propugnadores o sentimento de culpa, tão evidente nas palavras de João Diogo encontradas no trecho a seguir:

"E como Gaspar olhasse perguntando, ele disse as tuas mãos estão limpas, Gaspar, as minhas não. As de teu avô nem é bom falar.

O avô Valentim tinha chegado a matar branco, porque índio não-mansueto pouco contava, ele matava índio até por distração, pensava Gaspar. Depois conseguia perdão del-Rei do crime de branco. El-Rei sempre perdoava, carecia muito dos seus serviços, por causa da preação e dos descobertos" (OSA, 66).

O espaço do masculino é também marcado pela hierarquização, denunciada pela clara separação entre a casa e as senzalas. Devem ser bem objetivas as diferenças entre o senhor e o escravo, a começar pela localização espacial, física. Mais ainda, no espaço hierarquizado, os papéis são bem definidos; há, portanto, os feitores, os cabras espingardeiros, escravos que trabalham nas faisqueiras, outros que trabalham nas roças, e os que cuidam do serviço doméstico. Pela hierarquização do espaço e delimitação precisa das funções tem-se em vista resguardar o princípio da unicidade das posições,⁷ pelo qual certas funções ou lugares, em especial os mais ligados ao exercício do poder, não podem ser ocupados por mais de uma pessoa. Assim sendo, a ordem patriarcal estrutura-se a partir da concentração de poder pelo homem, na medida em que se torna o único proprietário das terras e das riquezas por elas produzidas. Além disso, a compreensão do que seja o homem está muito ligada à idéia da competência sexual do macho, isto é, por demais restrita ao plano biológico; afinal era preciso povoar a colônia de súditos de El-Rei, para garantia de seus domínios. Eis a razão para João Diogo rejubilar-se de pertencer a uma "linhagem de padreadores e desbandeirados", diante da qual a castidade de Gaspar mais parece uma afronta. Entende-se então que o feminino não possa manifestar-se nesse espaço enquanto diferença, mas somente como reflexo, renunciando à busca da própria identidade.

Os poucos móveis da casa do arraial, perdidos na imensidão dos cômodos, como ainda a rusticidade dos utensílios, acenam para o caráter objetivo e racional do masculino, voltado para a produtividade, a acumulação de bens. Sem cores vivas e detalhes, a casa destaca-se pela sobriedade, aliada a uma aridez inibidora da imaginação. É que aí os excessos não são tolerados, pois podem desviar a atenção dos objetivos fundamentais, os econômi-

cos e de poder. Na verdade, o espaço do masculino baseia-se na razão repressora, na apropriação tecnológica do mundo. É necessário domesticar a natureza, desentranhar da terra o ouro, preparar a roça, produzir; para isso, disciplina, trabalho, sujeição. Nesse contexto, a arte surge como elemento dissonante; ameaçador e, por isso, indesejável.

Os dados levantados até então levam-nos a concluir que o espaço do masculino é essencialmente o espaço da morte. A ordem patriarcal e colonial nele edificada está alicerçada sobre o sacrifício de muitos. Nisto consiste sua contradição maior; para viver necessita alimentar-se do sangue dos sacrificados, é na morte que encontra sua possibilidade de existir historicamente. Daí que a violência de uns deva ser justificada — há o perdão de El-Rei —, pois suas sementes são as da morte, e o sangue derramado de suas vítimas não faltará para garantir a sobrevivência de uma ordem vampiresca.⁸

De natureza dissimétrica em relação à casa do arraial do Pe. Faria, o sobrado da rua Direita, consubstanciando a imaginação de Malvina, delimita o espaço do feminino. E vale notar que, diferentemente da casa do arraial, o sobrado ergue-se no centro de Vila Rica, mais próximo do centro de decisões, de poder — o palácio. Enquanto espaço do feminino, distingue-se pelo excesso, pela concentração de detalhes, revelando um horror aos espaços vazios. Na sua decoração, destacam-se uma tendência ao derramamento e um certo virtuosismo das formas. Mostrando uma mistura de estilos diferentes em suas pinturas, o sobrado compõe todo um espaço barroco, tematizando o conflito e a busca de conciliação dos opostos.

É precisamente no espaço do feminino que a paixão explode e

o irracional irrompe. Por sinal, na sua arquitetura e nos seus traços ornamentais, todo o ambiente do sobrado parece um convite à liberação das emoções. Aqui a sexualidade está formulada ainda que mascaradamente, e pelo exercício completo da sensualidade, Malvina reina como deusa. Dessa forma, o espaço do feminino viabiliza o imaginário, incita à fruição da vida, do prazer. Nele é possível provocar-se a confusão pela eliminação das diferenças, pelo desrespeito à hierarquia, como exemplifica a relação de Malvina com Inácia, em que a escrava, partilhando da vida íntima da senhora, alça-se ao mesmo plano desta, assimilando seus poderes e privilégios.

Com o raciocínio precedente, todavia, não se quer dizer que elementos caracterizadores do masculino não estejam presentes no sobrado. Ao contrário, nele estão inscritas as interdições veiculadas pela linguagem e a cultura: não escapa, por conseguinte, à ação da Lei, fruto do trabalho infatigável da razão, a garantir as diferenças culturais e a estabilidade do corpo social. Desse modo, o espaço do feminino é a região favorável à experiência das contradições, dos paradoxos, vividos de forma intensa e trágica. De fato, se Malvina é a "filha do sol, da luz", isto é, da razão, da ânsia de prever e traçar, é ela no entanto quem experimenta no próprio ser a força e voracidade da paixão, do seu lado irracional. A contradição em que se debate, contradição fundamental, vê-a como "uma fatalidade invencível a que tinha de obedecer" (OSA, 104). E julgamos resultar da experiência e consciência da contradição a característica mais determinante do espaço do feminino: a ambigüidade. Nele, as tensões e os conflitos não são mascarados e tornam-se objetos de reflexão por parte da consciência das personagens. Estas chegam a representar para si o conflito entre a Natureza e a Cultura, o re-

calcamento do desejo frente às leis e interditos, e a dialética do senhor e do escravo. Assim é que, marcado pela presença simultânea do racional e do irracional, o sobrado constituiu-se num espaço favorável à manifestação do ambíguo e do duplo, estimulando as inversões e as subversões, os deslocamentos e as tramas.

A fim de tornar mais precisa a caracterização da natureza ambígua do espaço do feminino, pensamos que uma breve análise do significado de alguns móveis e adornos da casa da rua Direita possa oferecer uma útil contribuição. Importa considerar, portanto, a semiologia dos objetos empregado por Malvina no preenchimento dos espaços vazios da casa.

No quarto do casal, são postos em relevo dois objetos: a cama e o clavinote. Quanto à cama, na sua feitura é requintada, rebuscada: "Os varais finos e delicados, toda filetada, a tábua da cabeceira com o mesmo filete branco desenhando festões, folhas e flores, que circundavam o dístico O AMOR NOS UNIU" (OSA, 62). É o espaço nuclear e sagrado do feminino, uma vez que nela Malvina libera sua sensualidade, reinando com plenos poderes. De sua parte, o dístico traduz numa linguagem idílica todo um ritual de devoração sexual, como veremos adiante. Já o clavinote, que tem na pistola de prata uma variante simbólica, está no quarto por imposição de João Diogo e "devia ficar no canto do quarto, bem à vista, para lembrar os tempos d'antanho" (OSA, 88). Tendo pertencido ao falecido pai de João Diogo, Valentim Amaro Galvão, o clavinote, como todo objeto mágico, dotado de poderes especiais, está coberto de mistério: "...tinha uma intrincada e fabulosa história" (OSA, 88). Em vista de sua utilidade nos matos e emboscadas, isto é, como instrumento de poder e dominação, fora obtido por Valentim a troco do ouro que havia conseguido "a sangue e fogo". O seu valor não era alcançado por Malvina, proibida de ne-

le tocar por João Diogo. Vê-se que as incidências anotadas em relação ao clavinote permitem caracterizá-lo como símbolo fálico. Ou seja, como uma representação do órgão viril, do falo. No entanto, o termo "falo" deve ser entendido aqui, em vista de sua relação com todo o contexto simbólico da narrativa, segundo o uso que dele faz a Antigüidade, nas cerimônias de iniciação; nestas, "o falo em ereção simboliza o poder soberano, a virilidade transcendente mágica ou sobrenatural".⁹

No quarto, espaço do sobrado em que a presença do feminino é mais densa, onde Malvina é soberana, o clavinote insinua-se como objeto dissonante, deslocado, na medida em que é sinal metonímico do universo masculino, isto é, de um espaço de dominação, de opressão e de morte. No santuário do feminino, afirma-se o poder do masculino, testemunhando ao primeiro sua falta de autonomia, em vista da carência do falo. Entretanto, como objeto destacável, o falo pode circular entre as pessoas.¹⁰ Diante disso, cristaliza-se a ambigüidade do feminino na medida em que ele pode ter ou não ter o falo, o que implica o exercício, ou não do poder, da dominação. No caso da segunda hipótese, ela presta-se à caracterização de Malvina como mulher fálica, aquela que detém o falo, assunto que será objeto de outro capítulo.

Os móveis da sala, tais como o canapé, as cadeiras, as cómodas e mesas, assemelham-se à cama pelo rebuscamento do feitio, salientando-se o excesso de detalhes, o derramamento da forma. Na sala, existem ainda os tapetes e cortinados, o lustre e as pinturas, os medalhões e os cupidos. Todos estes objetos que ornamentam a sala encontram no sensualismo seu conteúdo semiológico básico. Objetivam a captura daqueles que se adentram pelos cómodos do sobrado, atingindo-os em quase todos os sentidos. Solicitam uma relação exacerbada com o corpo e as emoções.

A corroborar a natureza sensual do espaço do feminino, a valorização dos sentidos, destacam-se ainda os utensílios de prata, as baixelas e candelabros, as roupas de cama e mesa, tudo de primeira qualidade, capaz de impressionar. Trata-se de um espaço que agride os sentidos e os aprisiona com suas cores "quentes e sensuais". A propósito do código das cores, está tematizado na narrativa pela oposição entre a "toalha de linho branco" e a "toalha de damasco vermelha". A primeira pertence à ordem do masculino, e o branco traduz a submissão e a pureza da mulher no espaço do masculino; já a segunda é pertinente ao espaço do feminino, e o vermelho conota paixão, vida, sangue, conota o caráter desejante e agressivo da mulher, reprimido no âmbito do masculino.

Na sala, contudo, o centro das atenções é o cravo. Ora, o cravo remete à música e, por extensão, ao universo da arte. Interessa-nos observar aqui o papel que cabe à arte enquanto pretexto e abertura para o imaginário, para as fantasias. Delimitando o espaço da arte, o cravo estimula o exercício da imaginação, da encenação, permitindo às personagens ludibriar as leis e os interditos, liberando conteúdos reprimidos. Como tal, possibilitando a encenação do desejo, o espaço da arte é também um espaço ambíguo, configurador dos conflitos e contradições humanos. Passando os melhores momentos do dia junto ao cravo, tocando árias, sonatas e adágios, alternados com a recitação de poemas, as personagens lograrão burlar a interdição do contato.

Por outro lado, são significativos os adornos e as pinturas observados por Gaspar, na sala: os painéis, representando as quatro estações; a paisagem grega na tampa do cravo, caracterizada pela simetria das formas; os enfeites do cravo: medalhões, conchas, liras, figuras mitológicas; o lustre, cercado

de flores, guirlandas, cupidos e medalhões. Segundo Gaspar, trata-se de "uma figuração que fugia aos cânones, uma mistura de oriente e ocidente, de fábula grega e frutos da terra" (OSA, 156). Na verdade, o espaço da sala tematiza, como um cenário cultural, a presença de dois distintos e antagônicos projetos artísticos: o projeto neoclássico, de um lado, norteado pela racionalidade, a simetria e a contenção formal; e de outro, o projeto barroco, marcado pelo conflito entre o racional e o irracional, pelas dissonâncias e a liberação das formas.

Detivemo-nos até então naquilo que constitui o primeiro desdobramento do espaço na narrativa de Os Sinos da Agonia; e que pode ser enunciado pela proporção seguinte:

casa do arraial do Pe. Faria : espaço do masculino :: sobrado
da rua Direita : espaço do feminino

Na tentativa de caracterizar um e outro espaços, esperamos que nossa análise já tenha deixado explícito o aspecto funcional do espaço na narrativa e a sua importância na construção do sentido do texto autraniano. A propósito, em vista da construção do sentido do texto, inúmeras referências ao sobrado, anotadas acima, encaminham nossa reflexão para o estudo do espaço teatral.

3. O espaço teatral

Na tarefa de caracterizar a casa da rua Direita como o espaço do feminino, deparamos com vários índices configuradores do espaço teatral, cênico. A categoria do espaço teatral constitui outro elemento determinante da narrativa e parece não ser

um privilégio do espaço do feminino, porquanto há também o teatral do ponto de vista do masculino, perceptível sobretudo na utilização do espaço público. E vale lembrar aqui que, conforme já o mostramos ao tratar da enunciação, mais especificamente do trabalho intertextual, a acenar para a presença do espaço cênico em Os Sinos da Agonia estão a tensão entre o dramático e o narrativo, a valorização concedida aos discursos das personagens, e também a aproximação com a linguagem fílmica.

3.1. Palco, bastidores e atores

Dando asas à imaginação, Malvina monta a casa da rua Direita como um verdadeiro palco, convidando à liberação das potências imaginárias, ao pavoneamento das imagens, enfim, ao teatral. Examinando-se a casa em sua forma arquitetônica, salienta-se quanto ao aspecto externo o fato de ser "uma casa assobradada e de sacadas rendilhadas" (OSA, 58), o que sugere certa perda do sentido pragmático e utilitário de administração do espaço, não ligado ao esforço laborioso e à produtividade. Internamente, a casa subdivide-se em inúmeros cômodos, sobressaindo-se a sala, os quartos, os corredores e a cozinha. A construção prolonga-se até os fundos, onde existe um quarto comunicando-se com a rua de trás, a rua das Flores. Configurando o espaço cênico, a sala apresenta-se como o palco por excelência, o lugar da cena; já os quartos e a cozinha, ligados à sala e entre si por corredores, compõem os bastidores. Como ponto culminante dos bastidores poderia ser colocado o quarto dos fundos, na medida em que circunscreve o espaço da sedução e da trama, sendo nele que Malvina se encontra às escondidas, na calada da noite, com Januário. No conjunto, a casa forma um espaço labiríntico, em que o próprio Januário, na noite do crime, saindo

do quarto dos fundos, se sentirã perdido.

Como palco, a decoração da sala é a de um autêntico cenário, em que cada objeto e cada detalhe são significativos, apresentando-se ao artifício, à criação e controle da ilusão. Voltemos a mencionar aqui, em particular, a pintura no teto apainelado, com os painéis figurando as quatro estações — o que denuncia uma percepção cíclica e repetitiva do tempo; os tapetes e cortinados, com estes últimos funcionando claramente como índices de teatralidade; e o cravo, cujo significado explicitamos há pouco. Por sinal, o cravo vem a ser o móvel propiciador e incitador do teatral, da representação; isso porque, propondo a arte, o lúdico, instaura um espaço menos vigiado, em que emoções e sentimentos retraídos são substituídos por outros, teatralizados, mediante as inversões e identificações, os mecanismos de condensação e deslocamento.

Como bastidores, os quartos são o lugar do pesadelo e do sonho, da vivência alucinada das pulsões. Em seus pesadelos, sentindo-se dominada pelas trevas da paixão, Malvina vaga pelos corredores, em busca do quarto de Gaspar, cuja porta trancada interdita-lhe a passagem, a satisfação do desejo. No quarto dos fundos, ela libera toda sua sensualidade, exerce plenamente sua feminilidade, para seduzir Januário e torná-lo cúmplice de sua trama. Também nos bastidores existem objetos significativos, que não aparecem em cena, a exemplo do clavinote, e que metaforizam conteúdos reprimidos ou recalçados. Por outro lado, os bastidores são o lugar da trama, vislumbrada por Malvina quando está a confiar à mucama Inácia os seus sentimentos, trancadas no quarto. Assim, se os movimentos das personagens pela sala/ palco são marcados por convenções e artifícios, nos quartos/bastidores maquinam-se os meios de se burlarem as convenções, as re-

gras. E dependendo dos movimentos e gestos das personagens, às vezes produzem-se inversões, com os quartos funcionando também como palco, propiciando o teatral. Na cama, entregando-se a João Diogo, Malvina freqüentemente o faz como se representasse um papel, age de forma teatral. A própria ornamentação da cama indicia o teatral.

Movendo-se pelo espaço cênico, as personagens fornecem-nos constantemente a impressão de estarem vivendo um "papel", como o ator no palco. A Januário, por exemplo, Malvina haverá de parecer, com sua "dança airosa dos gestos", uma "bailarina", uma "artista de comédia". Para Gaspar, "tudo nela devia ser pantomima, ópera, fingimento" (OSA, 146). Com efeito, Malvina é exímia na capacidade de representar, como na cena do desmaio, após o crime, ou naquela outra em que expressa mágoa pelo fato de Gaspar não se interessar em conhecê-la. Como Malvina, entretanto, Gaspar também é capaz de representar com alguma habilidade, confundindo-a quanto aos verdadeiros sentimentos que nutre por ela.

Mas a impressão de que as personagens estejam vivendo um papel não ocorre apenas conosco, leitores da obra, como produto de nossa atuação subjetiva no preenchimento dos vazios do texto. Vê-se que as próprias personagens experimentam tal impressão, há nelas uma nítida consciência de estarem representando um papel, teatralizando. Notadamente em Gaspar é que tal consciência se manifesta de forma mais aguda. Com a morte do pai e assumindo como herdeiro o seu lugar, ele mostra-se consciente de que lhe compete "pôr nova máscara, viver outra figuração" (OSA, 171). Por sinal, aliado à consciência de se representar um papel, existe o sentimento de se portarem máscaras, o que demonstra a possibilidade de se permutarem os papéis, ou de se

viver mais de um papel. Ratifica o que acabamos de dizer o fato de João Diogo, preocupado em adquirir ares e modos mais nobres e cortesios, passar a ocupar-se de sua aparência, chegando a abastecer "o seu toucador de pentes e escovas, tesouras e plumas, engenhos de borrifar, potes de pomada, petrechos de mil e uma serventias" (OSA, 83). Como o ator em seu camarim, frente ao espelho, João Diogo fabrica a máscara adequada ao novo papel que deverá viver, depois de transferir-se do arraial do Pe. Faria para a casa da rua Direita, passando a gozar da privacidade do Capitão-General e a frequentar o Palácio, no que é estimulado por Malvina. O deslocamento espacial, passando-se do espaço pragmático para o espaço teatral, acarreta alterações de ordem psicológica na personagem, exigindo-lhe nova figuração. Opera-se uma inversão: o homem rude e valente da casa do arraial, que não admite o choro por ser sinal de fraqueza, depondo contra sua virilidade, torna-se cortês, sofisticado, mesmo "adamado", permitindo-se as lágrimas, isto é, comportamentos considerados femininos dentro da ótica masculina que representava. Usando sua nova máscara, a figura de João Diogo Galvão torna-se para Januário "aparatoso e risível", o que o leva a lamentar o "casquilho cortesão" que restou do antigo potentado. Morto João Diogo, a cara do pai assemelha-se para Gaspar a uma "máscara de comédia".

3.2. A função da teatralidade

Neste ponto de nossa consideração em torno do espaço teatral, já se faz pertinente o levantamento da seguinte questão: qual a função da teatralidade na narrativa de Os Sinos da Agonia? Em resposta, pelo menos duas funções podem ser discriminadas. De um lado, a teatralidade atua como ingrediente velador/desvelador de paixões e emoções que não podem ser socia-

lizadas em decorrência de seu significado virulento, altamente nocivo à ordem social e às diferenças culturais; de 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.

Restringindo-nos ao primeiro caso, importa ressaltar que paixões e sentimentos reprimidos, não socializados, ganham a possibilidade de serem teatralizados, e assim socializados, em decorrência dos efeitos próprios da máscara e do teatro. A propósito de tais efeitos, observa O. Mannoni:

"Levando as coisas até o fim, chegaríamos a admitir que no adulto os efeitos de máscara e os do teatro são possíveis em parte graças à presença de processos que se aparentam aos da negação (Verneinung); que é preciso que não seja verdade, que saibamos que não é verdade, para que as imagens do inconsciente sejam verdadeiramente livres. Nesse momento o teatro desempenharia um papel propriamente simbólico. Seria todo como a grande negação, que torna possível o retorno do recalcado em sua forma negada."¹¹

Porque está negado em sua origem, e marcado por convenções, o teatral propicia a liberação das imagens do inconsciente, assim como a máscara favorece a evocação das imagens da fantasia. Dessa forma, no espaço teatral constituído pela sala, através da música e da poesia, Malvina e Gaspar haverão de encenar suas emoções, tendo a presença de João Diogo como espectador. Teatralizando, Malvina desvela sua paixão pelo enteado, ao mesmo tempo em que a oculta ao marido. Portando máscara, João Diogo revela seu lado feminino recalcado.

Nota-se, pois, que o teatro, como mundo institucionalizado, convencional, tem o poder de movimentar nossas capacidades de identificação e de as liberar, reforçando nossas projeções e defesas, segundo Mannoni.¹² Vivendo papéis, por meio da mäs-

cara e do disfarce, as personagens podem levar outra vida, uma vida que não lhes é permitida dentro da sociedade e cultura em que se encontram. E o desejo de levar outra vida remete à idéia freudiana que situa a origem do teatro no tédio, e que parece ser endossada pelo texto autraniano. De fato, em Malvina é notória sua necessidade de escapar do tédio e da solidão, quando das ausências de João Diogo. Para tanto, abriga-se no imaginário:

"Sua alma voava para longes serranias. Os prados limpos e verdejantes, os riachos sonorosos e cristalinos, as fontes puríssimas e dulcíssimas, as frondes sombrias dos arvoredos, de que falavam as odes e as líras, os sonetos e as fábulas, as éclogas e romances, as cançonetas e cantatas" (OSA, 89-90).

A chegada de Gaspar à casa da rua Direita representa a possibilidade de Malvina encenar suas fantasias. Um novo ator surge para com ela contracenar. Todavia, como ator, Gaspar parece resistir ao papel que lhe estava destinado representar, num palco e num script todo montado na perspectiva do feminino. O aparecimento de Gaspar na sala, apresentando-se perante a madrasta, depois de prolongado refúgio em seu quarto, indica sua decisão de fazer parte do jogo teatral; mas o faz, a princípio, de forma tímida, inconsistente, como um mau ator. Incapaz de se identificar com o papel, de assimilá-lo plenamente, limita-se a uma mera cumplicidade. Seu primeiro encontro com Malvina, na sala, apresenta-se dentro da ótica cênica, com movimentos e gestos bem marcados, teatralizados, sobretudo por parte de Malvina. Quando Gaspar parece mostrar-se capaz de identificar-se com o papel determinado pelo seu posicionamento no espaço do feminino, vê-se obrigado a assumir o lugar do pai, isto é, a viver outro papel. Na verdade, assumir o lugar do pai significa acatar as leis e interdições impostas pela sociedade e a cultura; no

caso de Gaspar, implica o pacto com a sociedade patriarcal e colonial. A mudança de papel permite-lhe reconhecer-se como ator a representar papéis; doravante deverá representar na perspectiva do masculino. O seu retorno à casa do arraial do Pe. Faria equivale à assunção de seu papel na ordem do masculino.

Abandonada na casa da rua Direita, Malvina experimenta o teatro da neurose. Nela opera-se a representação histriônica, dentro da qual, segundo Mannoni, os indivíduos "são de algum modo presas do sentimento que representam".¹³ Representando o papel da mulher histérica e ensandecida pela dor da perda do amado, que se jogou nos braços de outra, Malvina confundeu-o com a realidade, não estando mais na ilusão do teatro. Insurge, pois, no espaço teatral o histriônico, a neurose, culminando com a loucura e a morte. De fato, ao entrar no quarto pouco antes de receber de sua senhora a última carta, incriminadora de Gaspar, Inácia defronta com outra Nhazinha:

"Porque os olhos de Malvina eram duros e gelados. Se tinham brilho, era o brilho sem fundo, o brilho seco e metálico das superfícies polidas que refletem e amedrontam; o brilho que afasta, intima, repele, afugenta" (OSA, 188).

Até então buscamos caracterizar aquela que seria uma primeira função da teatralidade na narrativa de Os Sinos da Agonia. Outrossim, já afirmamos que uma outra função da teatralidade consistiria em mascarar a decadência da sociedade mineradora e colonial. Determinar esta função comporta um estudo de percepção e do uso de outros pontos de referência do espaço recoberto pela narrativa, em especial as ruas e praças. Na forma como são percebidos e utilizados os espaços públicos, depreende-se uma visão do mundo como teatro, própria da perspectiva barroca. Trata-se de um mundo carregado de ritos e cerimônias, impregnado de

sinais e representações, em suma: um mundo determinado pela eficácia do simbólico.

3.3. O mundo como teatro e o teatro do mundo

Diversamente do que se poderia pensar, no romance em análise, as ruas e praças — como componentes básicos do espaço público — apresentam-se como espaço estruturado, sistematizado, na medida em que, longe de favorecer a diluição das diferenças e papéis dados cultural e socialmente, a exemplo do espaço carnavalesco, antes registra e confirma tais diferenças e papéis. O princípio social da inversão não atua efetivamente, posto que se trata de um espaço extremamente vigiado, marcado pela presença constante dos soldados, dos "dragões embalados", dos ordenanças, espaço onde são lidos ou afixados os decretos e as comunicações das autoridades. Se é verdade que pelas ruas e praças acorrem as multidões, o populacho em alvoroço, não é menos verdade que seus movimentos e gestos são mais contidos que liberados, antes convencionais que espontâneos. A perspectiva carnavalesca desponta como mera possibilidade, encontra-se latente. O afluxo e a concentração do povo no espaço público ocorrem de forma programada, a partir de motivações externas, por ocasião de grandes festas e solenidades religiosas ou profanas. Logo, é um ir e vir mais ou menos controlado, como testemunham os eventos da farsa e da procissão de Corpus Christi.

A farsa, da qual o povo é intimado a participar por decreto, e a procissão religiosa evidenciam a íntima relação entre o poder temporal e o poder religioso, como pilares fundamentais da sociedade mineradora e colonial. São pilares que se justificam por processos simbólicos. Na verdade, o que se celebra com

a farsa e a procissão é a eficácia da ordem simbólica, a representar as origens dessa mesma sociedade, fazendo sempre presentes as diferenças culturais e os valores que a tornaram historicamente viável. Em se tratando de uma sociedade fechada, autocrática, estruturada na perspectiva do masculino, com a anulação do feminino, e por isso mesmo opressora, de uma sociedade marcada por profundas contradições, em crise, faz-se mister que os processos simbólicos e ideológicos que a explicam e a legitimam sejam reforçados e celebrados, o que não deixa de ser, em certo sentido, uma medida repressiva. Destarte, as ruas e praças definem-se como o palco apropriado para rituais e celebrações, à proporção que permitem um maior envolvimento da população no seu conjunto, para dela exigir, em vista do aparato e da ostentação, uma atitude de total passividade. O povo posiciona-se, pois, como um destinatário passivo, como um espectador capturado em vários de seus sentidos e por demais envolvido pela cena, e a que falta distanciamento para o exercício crítico. Configuram-se portanto a percepção e o uso do espaço público consoante a perspectiva teatral típica do barroco, em que o mundo é visto como teatro, palco de uma imensa figuração, de uma grande comédia. Trata-se de um espaço adequado para o trabalho de persuasão das grandes massas, dentro de uma retórica que procura falar não só à inteligência mas também ao coração, às emoções, servindo-se de concepções artísticas novas, objetivando conciliar os valores materiais, antropocêntricos, desenvolvidos pelo Renascimento, com os valores espirituais, próprios da tradição cristã medieval. Obviamente, são procedimentos ligados à ideologia defensiva da Contra-Reforma, que intentava defender, numa sociedade pré-industrial, os valores cristãos e aristocráticos, pertencentes à tradição medieval, do avanço do racionalismo burguês.¹⁴ Entre os procedimentos empregados, destacou-se o teatro, conforme ressalta Afrânio Coutinho:

"Foi o drama o gênero que melhor se ajustou aos intuitos inicianos de acordo com a poética barroca. Rompendo na prática com as regras que dominavam a poética renascentista, embora em teoria as respeitasse, o teatro barroco introduziu novidades típicas, tais como o deslocamento do centro de interesse ou de gravidade, a multiplicação de pontos de vista e de protagonistas, a desproporção e a pompa ornamental, além de elementos operacionais, como a separação do palco e do auditório, o obscurecimento do teatro (adotado pelos jesuítas), o diabo como personagem, o trovão, o relâmpago, o fogo e a fumaça, e outros artifícios para sugerir a ação do sobrenatural e do milagroso, ou de pompas e festins fúnebres para transmitir a impressão da morte ou do inferno. Não só os atores tomavam parte na peça, mas também o auditório, que não tinha vontade própria e era arrastado ao acontecimento dramático e por ele envolvido."15

Todavia, o teatro apresentado nas ruas e praças de Vila Rica é o teatro do ponto de vista do masculino, visando legitimar a ordem social existente. Congruente com o espaço da casa do arraial, pertencendo à esfera do masculino, o espaço público é caracterizado mais pelo convencional, pelo hierárquico e pelas interdições.

Na procissão de Corpus Christi, por exemplo, o espaço público transforma-se numa extensão do espaço sagrado das igrejas. Contaminado, nele manifesta-se o poder do sagrado, em glória e esplendor. De fato, a procissão consiste em "uma festa luzente, rebrilhosa, de ouro e riqueza" (OSA, 56). Elementos profanos, pagãos — tais como "as alegorias do Oriente e do Ocidente, da Lua e do Sol, a Primavera ornada de flores" e "a maravilhosa e inventada figuração dos Sete Planetas, da Fama, dos Quatro Ventos" (OSA, 56) — encontram-se misturados aos elementos religiosos cristãos, como que subordinados a estes. E uma vez que o espaço do sagrado é altamente hierarquizado, caracterizado pela subordinação e a contenção, a disposição dos participantes da procissão é feita de forma a obedecer aos ditames da hierarquia, de acordo com o grau de importância dos papéis sociais e cul-

turais desempenhados. Assim, por primeiro passam os figurantes que compõem as alegorias; em seguida, desfilam as diversas irmandades; depois, os padres; após estes, passa o Capitão - General, rodeado da nobreza militar e literária, e dos dragões que lhe garantiam a segurança; por fim, vem o Divino Sacramento. Nesse quadro as diferenças e papéis estão bem delineados pela disposição hierarquizada dos participantes, impossibilitando inversões ou deslocamentos. E mesmo o povo participa como espectador acomodado de um espetáculo que lhe é oferecido sobretudo aos sentidos. Cobertos de pompa e de glória, de aparato e ostentação, desfilam fundidos o poder religioso e o civil.

Reconstituída pela memória de Januário, a procissão parece-lhe "espantosa pantomima", com sua atenção fixando-se na figura de João Diogo ao lado do Capitão-General. Trata-se de um momento teatral, em que João Diogo vive o seu novo papel, de "homem polido, maneiroso". Teatral mesmo na cena em que ele desmaia e é socorrido pelo Capitão-General, o que irá favorecer a imagem política deste último. O desmaio desvela porém, como índice de doença e morte, a decadência do corpo individual e, metonimicamente, a ruína do corpo social daquela mesma sociedade que se fazia representar em seu apogeu dentro do ritual religioso.

Por outro lado, é principalmente na encenação da farsa que se evidencia o poder do simbólico. A respeito da cena na praça, com a morte em efígie de Januário, muito apropriadamente observou Ângela Maria de Freitas Senra, apoiada em Michel Foucault, tratar-se do suplício ritualizado.¹⁶ Mas, quanto à farsa, interessa-nos considerar principalmente o emprego do ritual mágico-fetichista, responsável pela condição ambígua de Januário, de vivo-morto, a espelhar a natureza ambígua e paradoxal do sím-

bolo. Com efeito, para simbolizar é necessário, como já se disse, que o símbolo mate a coisa simbolizada e ocupe o seu lugar, estabelecendo um jogo de ausência-presença. Conforme anota Lévi-Strauss a respeito do feiticeiro e de sua magia,¹⁷ pelo ritual o indivíduo vê-se excluído das funções e atividades, dos elos familiares e sociais, que lhe proporcionavam a consciência de si mesmo; o corpo social sugere a sua morte e dela ele não pretende escapar, dado que é considerada como seu destino inelutável. Desse modo, proclamado morto embora ainda esteja vivo, o indivíduo torna-se objeto de ritos e proibições, e acaba provocando a destruição de sua integridade física, que não resiste à dissolução de sua personalidade social.

Em relação ao que sucede à personagem autraniana, o ritual que se desenrola na praça traduz o caráter fetichista do poder real, a presença-ausência do "poderoso e implacável braço real", que opera a partir da própria crença dos indivíduos na eficácia das técnicas do ritual. Estimulada por Isidoro, é efetiva a crença de Januário no calunguinha, na mandinga. E a cena na praça cumprira-se em todos os pormenores, solenemente, como se esperava de um sacrifício exemplar, com o réu sendo representado por um boneco de capim, "do tamanho mesmo de um homem, a que tiveram o macabro cuidado de vestir a alva dos penitentes" (OSA, 33), e introduzido em procissão solene ao local do enforcamento. Vale ressaltar aqui o fato de que, pertencendo às camadas mais populares e produto de uma visão de mundo dita mais primitiva, como a dos indígenas e africanos, o ritual mágico-fetichista é, no entanto, absorvido pelo europeu colonizador, vale dizer: pela cultura dominante, e colocado a serviço dos interesses do poder colonial, como instrumento de opressão sobre os dominados e de manutenção da ordem social existente.

Nas ruas e praças, enfim, desenrola-se o teatro do mundo,

pelo qual são manipulados os rituais com sua linguagem, a fim de que elementos contraditórios e inconciliáveis sejam enquadrados num conjunto sistemático, através de efeitos mágicos e encantatórios. Pelo simbólico, uma sociedade permeada por conflitos e contradições procura consolidar ou fornecer um sistema de referências que explique e resolva suas contradições, e que lhe permita sobreviver.¹⁸

Na realidade, o espaço público não é um espaço autônomo, está subordinado ao palácio e às igrejas. O que nele acontece é decidido fora dele; se pode ser visto como palco, seus bastidores são a residência do representante do-Rei e sede administrativa das Minas Gerais, e as igrejas. No palácio, reflete-se o poder absoluto, o poder do monarca, autor da "ação absoluta". Assim sendo, os espaços de Vila Rica devem ser preenchidos por objetos pertinentes a outro espaço, o da Corte portuguesa, dado como espaço-modelo, com o intuito de tornar sempre presente, embora fisicamente ausente, a pessoa de El-Rei, isto é, do monarca onipotente. São, portanto, espaços alienados e alienantes, na medida em que estão carregados de elementos estranhos, que não falam de sua própria história e mesmo dificultam tomar-se consciência dela e a assumir.

Num sistema autocrático, de poder ilimitado, os espaços instalam entre si relações miméticas, de mera reprodução ou cópia de um espaço-modelo, que é a Corte, onde o soberano é reconhecido como tal, e exerce a prática de ações absolutas. Por isso, encravado no centro de Vila Rica e como espaço que abriga o representante de El-Rei, a ele tendo sido delegadas certas prerrogativas do poder real, o palácio é a reduplicação mais próxima do espaço da Corte, formando o espaço nuclear da Colônia. É o santuário do poder dentro da ordem proposta pela perspectiva do masculino, segundo a função simbólica que lhe

atribuímos. O poder nele exercido tem por finalidade resguardar as relações de propriedade e de produção pretendidas pela Corte. Desse modo, tirante o sobrado da rua Direita, os espaços que acabamos de enfocar — a casa do arraial do Pe. Faria, as ruas e praças, as igrejas, o palácio, a Corte — pertencem ao âmbito do masculino, situam-se na ótica do Mesmo; entre eles existem, pois, relações de congruência e simetria.

4. O espaço da produtividade

Por espaço da produtividade queremos designar principalmente as lavras, faisqueiras, roças, datas, sesmarias e o sertão, que são as posses dos potentados das Minas Gerais. Regulado pelos princípios do masculino, é o espaço que oferece respostas objetivas aos anseios do soberano, desejoso de bens e riquezas, de ouro e prata, argumentos explicitadores e garantidores de seu poder. Mas a análise do espaço da produtividade, assim como é proposto na narrativa de Os Sinos da Agonia, implica a análise da condição do negro, porquanto salienta-se aqui aquela característica da sociedade colonial, na sua infra-estrutura econômica, a que já nos referimos — a do trabalho escravo. Arrancado de sua terra de origem, destituído de autonomia, porque privado de posses, o negro transforma-se em objeto, propriedade do senhor branco. Através de seu trabalho realiza-se a apropriação e exploração da terra. Rasgar a terra, para dela extrair metais preciosos ou torná-la produtiva, é um processo sangrento, que requer o dilaceramento da carne do escravo, obrigado à aprendizagem do trabalho, ou ao trabalho contínuo, deixando marcas indelêveis pelo corpo supliciado, como as conhece e guarda Isidoro. Assim, a razão dominadora e opressora impõe-se ao âmbito da natureza, a fim de que uns poucos lucrem e se

beneficiem do produto alcançado à custa do sacrifício de muitos. Dado que as relações do homem com a natureza são de dominação e exploração tão somente, também o são as relações dos homens entre si, na medida em que muitos são carentes de autonomia, vistos como objetos.

Dentre os espaços instituídos pela narrativa, os escravos transitam basicamente pelo espaço da produtividade: as roças e faisqueiras, as datas e sesmarias. Próximo à casa do senhor, seu movimento se restringe à senzala e ao fundo da horta, exceto o daqueles aos quais cabe o serviço doméstico. Estes podem adquirir certas regalias, a exemplo de Inácia, em que Malvina acaba depositando confiança e, por isso, é colocada na direção do serviço caseiro, o que na prática significa exercer certa parcela de poder. Há, portanto, uma interdição de espaços em relação aos escravos.

Além da interdição de espaços e da carência de autonomia, de valor em si, em que se encontra o negro, concorre de forma eficaz para sua manutenção na condição de dominado, de mão-de-obra escrava, a apropriação por parte do colonizador branco de um saber que lhe era reservado. Com efeito, na forma como é operacionalizada na narrativa, a crença na mandinga, no calungui-nha, por parte dos escravos, parece-nos atuar como um mecanismo de defesa, resguardando certa independência ao nível cultural, já que eles experimentam completa sujeição física e econômica. Assim, através do ritual mágico-fetichista, os escravos procuram preservar para si um conhecimento que escapa aos seus dominadores. Contudo, ao ser apropriado pela cultura do dominador e realizado com a maior solenidade, esse saber volta-se contra o próprio escravo, em vista de sua crença na eficácia das técnicas do ritual. Vê-se que o negro é espoliado até mesmo em relação a sua cultura; a sua maneira mágica, anímica, de conce-

ber e explicar o mundo é utilizada como instrumento de sua opressão. São fatores que ajudam a esclarecer a passividade do negro frente à exploração de sua raça e a ausência de uma consciência de classe por parte dos grupos raciais dominados pelos impérios coloniais.

No espaço da produtividade prevalece a relação senhor-escravo, em que o primeiro tem todo o direito sobre o corpo e a vida do segundo. É uma relação de submissão, submissão aprendida, marcada na carne com ferro em brasa. Para se afirmar em seu poder, o senhor necessita de alguém a quem possa se sobrepor — a dialética do senhor e do escravo. E duas personagens experimentam essa relação de modo intenso e crítico: Isidoro e Inácia. Como recadeiros de Januário e Malvina, os papéis de ambos são simétricos, mas antagônicos são os caminhos que trilham, a indicar duas posturas distintas do negro perante a escravidão.

Com Isidoro insinua-se a possibilidade de transformação e mudança, o que se fará pelo retorno às origens, num processo penoso, que exige a luta contra a sina do cativo enraizada no fundo de sua alma, fruto de dolorosa aprendizagem. Voltar às origens significa reconquistar a identidade e a liberdade perdidas, para ser sujeito da própria história. É expressivo, pois, o fato de ele voltar a falar ioruba, sua língua materna, denotando a natureza simbólica e social do processo de formação da identidade. E, ao partir em busca dos quilombos, Isidoro busca na verdade espaços de luta e transformação. Não obstante, o processo de mudança é apreendido por ele mais dentro de uma perspectiva mítica que histórica. O próprio movimento dos quilombos, submetido que fora a violenta repressão, já está distante e esfumado no tempo, situando-se dentro de um espaço mítico. Analogicamente, Isidoro vê o quilombo "que nem o reino do céu que

branco promete pra gente no fim da vida..." (OSA, 26); e o Pai Ambrósio, líder dos escravos amotinados, como um pai mítico, um rei ou deus negro, "vestido num manto todo bordado de ouro, coberto de pedraria, assentado no seu trono de prata"(OSA, 25). Incapacitado ainda de deduzir a viabilidade histórica da libertação de seu povo do cativeiro, Isidoro deixa-se guiar tão somente pela crença no mito. Afinal, "a gente carece de fumaça, de ar, de azulidão. Pra poder aguentar a dor de viver" (OSA, 220).

Se a postura de Isidoro é caracterizada pelo inconformismo, trazendo em seu bojo elementos messiânicos, bem diversa é a de Inácia. Convivendo mais intimamente com sua senhora, frequentando os espaços do dominador, ela acaba seduzida pelos privilégios e regalias que Malvina lhe concede em troca de sua subserviência. A intimidade com o poder joga-a contra as próprias origens; a possibilidade de obter mais influência e poder leva-a a renegar sua raça:

"Apesar de que Inácia, mesmo preta, era mais do lado dos brancos do que dos pretos, e de Nhazinha, como ela passou a chamá-la, por quem tinha verdadeira veneração — dizia, desde que lhe deu muitos panos e jóias, e a promessa de uma futura alforria, coisa de que ela nem mais cuidava, tão bem vivia agora, não mais trancada na senzala, morando no corpo da casa, perto da senhora" (OSA, 83).

Percorrendo caminhos mais cômodos, a postura de Inácia é marcada pelo servilismo e a bajulação. E a morte de Malvina, ao final, acarreta sua própria queda e maldição. Em Inácia transparece a cumplicidade do negro com a ordem que o mantinha escravo.

A análise que empreendemos das coordenadas espaço-temporais da narrativa de Os Sinos da Agonia, restrita em muitos casos ao levantamento do significado, permitiu-nos mostrar a interação entre tempo mítico e tempo histórico. Conforme registra Ângela Maria de Freitas Senra, trata-se de uma coexistência dialética entre "destino mítico", configurado por forças passionais a influenciar a ação individual das personagens, e "destino histórico", em que as personagens possuem consciência do processo histórico e a sociedade é apreendida como realidade sistemática.¹⁹ Ademais, ficou patenteado também o desdobramento do espaço, ao receber uma carga simbólica, em espaço do masculino e espaço do feminino. Tanto o primeiro — espaço da ordem — quanto o segundo - espaço da desordem —, parecem-nos constituir um espaço fechado, labiríntico, no sentido de que a obtenção ou a manutenção do poder coloca-se como elemento determinante das suas formas de organização e utilização, a instaurar um sistema opressor, devorador de suas vítimas — aqueles que por esses espaços se adentram e se perdem. Trata-se de um sistema que deve ser mascarado e sacralizado, para isso contribuindo decisivamente a teatralidade.

Por outro lado, a proporção que se tenta determinar as motivações simbólicas que presidem a lógica de preenchimento e uso dos espaços postos em relevo, descobre-se que, no espaço da narrativa, se encerra a problemática do duplo e da morte. Urge, pois, avançarmos mais na explicitação do eixo paradigmático desta obra autraniana.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Cf. LIMA, Luiz Costa. A perversão do trapezista: o romance em Cornélio Penna. Rio de Janeiro, Imago; São Paulo, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976. p. 129-30.
2. MACHADO, Simão Ferreira. "Triunpho Eucharístico" (fragmentos). In ÁVILA, Affonso. O lúdico e as projeções do mundo barroco. São Paulo, Perspectiva, 1971. p.239-53.

A procissão de Corpus Christi, relatada com dinamismo no texto autraniano, aproxima-se em vários aspectos daquela registrada por Simão Ferreira Machado. E a passagem que contém uma explícita referência a esta última é a seguinte: "Era mesmo uma procissão de Corpus Christi, agora tinha absoluta certeza. Via a boca murcha do velho, a cara esbranquiçada, que comparara a procissão de agora com a festa do Triunfo Eucarístico" (OSA, 56).
3. Cf. PRADO JÚNIOR, Caio. Formação do Brasil contemporâneo. 17. ed. São Paulo, Brasiliense, 1981. p. 119-29.
4. Cf. ———. História econômica do Brasil. 17. ed. São Paulo, Brasiliense, 1974. p. 56.
5. Deve-se frisar que estamos empregando o termo simbólico em sentido antropológico e não psicanalítico.
6. Cf. LIMA, Luiz Costa. op. cit. p. 98-9.
7. Para Costa Lima, segundo sua análise do espaço no romance de Cornélio Penna, a unicidade das posições aparece numa hierarquização requintada, e objetiva "não permitir uma equivalência das posições, possibilitadora de um cli-

ma de diálogo".

Cf. idem, p. 112-3.

8. Em A menina morta, de Cornélio Penna, Costa Lima demonstrou a existência de uma ordem vampiresca, como forma de ocupação do espaço simbólico. Esta ordem se caracteriza pelo fato de seus ocupantes, assim como os vampiros, se nutrirem do sangue dos vivos. Neste aspecto, percebemos uma grande aproximação entre o texto autraniano e o cornelianiano.

Cf. idem, ibidem, p. 149-51.
9. LAPLANCHE, J. & PONTALIS, J. -B. Vocabulário da psicanálise. 6. ed. São Paulo, Martins Fontes, s.d. p.226. A passagem citada foi transcrita pelos autores do Vocabulário de um artigo de C. Laurin, "Phallus et sexualité féminine", conforme nota bibliográfica contida à p. 227.
10. Cf. LAPLANCHE, J. & PONTALIS, J. -B. op. cit. p. 226.
11. MANNONI, O. Chaves para o imaginário. Trad. de Lígia Maria Pondê Vassalo. Petrópolis, Vozes, 1973. p. 172. (Epistemologia e Pensamento Contemporâneo, 4).
12. Cf. ———. op. cit. p. 180.
13. idem, p. 316.
14. Cf. BOSI, Alfredo. História concisa da literatura brasileira. 2. ed. São Paulo, Cultrix, 1974. cap. II.
15. COUTINHO, Afrânio. "Do Barroco ao Rococô". In ———, dir. A literatura no Brasil. 2. ed. Rio de Janeiro,

Sul Americana, 1968. v. 1, p. 146-7.

16. Cf. SENRA, Ângela Maria de Freitas. Paixão e fê:os sinos da agonia. Dissertação apresentada como conclusão do Curso de Pós-Graduação na Faculdade de Letras da UFMG, Belo Horizonte, janeiro de 1981. p. 39. (exemplar provisório)
17. Cf. LEVI-STRAUSS, Claude. Antropologia estrutural. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1975. cap. IX, p.193-214.
18. idem, cap. IX-X.
19. Cf. SENRA, Ângela Maria de Freitas. op. cit. p. 23-4.

3. DUPLOS E MONSTROS

"Quand l'hystérie violente est à son comble, le double monstrueux surgit partout en même temps."

René Girard*

* In La violence et le sacré. Paris, Bernard Grasset, 1974.p.225.

1. Uma dupla abordagem

O texto de Autran Dourado, objeto de nossa análise, possibilita-nos uma dupla abordagem da problemática do duplo. De um lado, remete a considerações em torno das relações entre narcisismo, castração, culpa, morte; de outro, invoca as situações conflitivas e contraditórias existentes no âmbito da sociedade representada no quadro diegético. Circunscritos ao plano familiar, no primeiro caso, caminharíamos no sentido de um tratamento psicanalítico da figura do duplo, ao passo que, voltados para o plano social, no segundo, o tratamento já seria antropológico.¹ São dois tratamentos que, longe de se excluïrem, demandam uma articulação, a fim de que melhor se explicito o processo de construção das personagens de Os Sinos da Agonia, assim como as suas funções.

Em princípio, postulamos o primado do social no enfoque dessa questão, dedutível da própria narrativa autraniana, em que a figura do duplo está intimamente associada à idéia de conflito e morte, constituindo-se na internalização de situações apreensíveis na escala da sociedade. Assim, o duplo vem a ser a vivência alucinada de situações conflitivas e, como um fenômeno alucinatório, ao invés de traduzir apenas coisas imaginárias, isto é, processos internos, reflete também conflitos e simetrias reais — processos externos. Essa forma de compreensão do duplo, em que se enfatiza o plano da sociedade, tem como ponto nuclear a ameaça de morte, oriunda das situações conflitivas. Diversamente, no entanto, se a ênfase recair sobre o plano familiar, com a redução da escala social, o ponto nuclear já será a idéia de castração, e a conseqüente implicação — a esterilidade.²

Como um dos mecanismos determinantes na constituição da rede paradigmática do texto autraniano, o fenômeno do duplo, ao

solicitar a conjugação dos dois tratamentos discriminados, evidencia as relações entre indivíduo e sociedade, entre família e contexto social, que não são relações mecânicas e, sim, dialéticas. Reivindicarmos, pois, o primado do social no enfoque da questão, não significa que a cena familiar deva ser desconsiderada. Significa antes que a ótica adotada tenta abranger o conjunto da sociedade posta em cena no romance, com suas instituições, suas variadas e complexas relações, práticas sociais, apreendidas dentro de um quadro histórico delimitado, sem que deste o texto literário constitua mera expressão, porquanto, como prática discursiva, seja marcado na sua feitura pelo elemento libidinal e o simbólico, podendo transformar e/ou transcender a realidade histórico-social de que se apropria.

Situadas num quadro de dualismos, a franquear o estabelecimento de um jogo de duplicidade e cumplicidade, as personagens de Os Sinos da Agonia relacionam-se normalmente aos pares, formando díades quer de natureza simétrica quer assimétrica. A percepção do outro em meio aos dualismos é ambivalente: ora é percebido como ameaça, perigo, ora desempenha o papel de cúmplice. Mas o discernimento dessa questão pressupõe uma reflexão prévia em torno da legitimidade ou não do poder constituído na sociedade mineradora e colonial das Minas Gerais, representada no romance.

2. Uma crise de legitimidade

Pode-se afirmar que uma das temáticas centrais da narrativa autraniana consiste na discussão a respeito da (i)legitimidade do poder monárquico absolutista presente na Colônia. O sistema de poder com sua representação é apreendido num momento de crise,

em que os fundamentos que lhe garantiam uma base de legitimidade aparente são postos em xeque, convulsionados pelas contradições originadas no interior da própria sociedade colonial. A maneira de explicar e justificar a ordem colonial, com o aparato de poder que a garante, é posta em questão por novas circunstâncias históricas, a exemplo do desenvolvimento do sentimento nacionalista por parte dos habitantes das Colônias. Desse modo, embora o aparato e a ostentação visíveis no uso teatral do espaço, conforme o demonstramos anteriormente, procurem desmentir-la, a verdade é que o poder constituído nas Minas Gerais carece de legitimidade. Falta-lhe reconhecimento do outro, dos súditos. Há nos representantes do poder absolutista na Vila Rica um inequívoco sentimento de ilegitimidade. Paira sobre o Capitão-General o fantasma do motim, perceptível na interpretação política que faz do crime passional de Januário, num claro deslocamento do particular para o geral. João Diogo, por sua vez, como amigo de el-Rei e do Capitão-General, está às voltas com sua consciência de culpa, ciente de trazer as mãos sujas. Mas é especialmente com as atitudes arbitrárias, opressivas e violentas, que o sentimento de ilegitimidade se torna mais forte.

As razões de tal sentimento são múltiplas e complexas. No entanto, parece existir uma causa primeira e comum: centrada na ação absoluta do monarca, a desconhecer limites, a ordem social erigida assenta-se sobre contradições e conflitos estruturais. De fato, sendo uma sociedade baseada na centralização de poder e na fabricação de privilégios, que coloca em confronto opressores e oprimidos, para existir historicamente necessita do sangue de muitos; a seiva de onde extrai sua vida tem por fonte a morte. Caracterizada como uma ordem vampiresca, como vimos no capítulo precedente, paira sobre sua existência constante ameaça; para fazer face ao temor de sua destruição, aciona o mecanismo dos

duplos, das imagens especulares. Por meio de tal mecanismo, procura tornar presente, de modo onipotente e onisciente, a imagem de El-Rei, encarnação do absolutismo e sua razão última de ser. Díssemos a imagem, uma vez que se trata de suprir uma ausência. Na verdade, o sistema político que tem por centro a figura do monarca dotado de poder absoluto, que se quer eterno e imutável, é fruto de contingências históricas, manifestação da vontade humana na busca de superar-se. O monarca defronta com uma impossibilidade radical: conquanto se pretenda infinito e insuperável em glória e majestade, é contudo um ser contingente e finito em sua historicidade, puro devir. Destinado a ser ausência, só pode perpetuar-se enquanto imagem, símbolo cuja configuração é o próprio homem — o outro, não enquanto alteridade, mas enquanto semelhança, cópia. Eis por que constitui seus representantes e delegados, portadores de uma parcela de seu poder. Chega-se a um ponto, pois, em que o poder absoluto tende a fragmentar-se, a contradizer-se, não sem que tenha deixado em todos a sedução de sua imagem.

A aguçar o sentimento de ilegitimidade, está a consciência de culpa. Afinal, a ordem colonial se fundara no sangue derramado, na violência. Desse modo, os representantes de El-Rei sentem-se ameaçados e rivalizados quanto à ocupação das posições que lhes couberam na organização da sociedade colonial, a lhes conferir riqueza e prestígio, sinais sensíveis do poder delegado. Ameaçados e inseguros, resta-lhes assegurar suas posições pelo arbítrio e a repressão, o que se realiza em nome de El-Rei, de seu poder soberano. A imagem de El-Rei constitui-se portanto num significado socialmente legalizado, a exigir e a legitimar a manutenção da ordem reinante por todos os meios. Nessa eficiência do símbolo reside talvez a grande farsa, a farsa que veladamente se encena dentro da farsa, sem que dela tenham consciência protagonistas e

espectadores. E importa anotar que a culpa é um dado apriorístico, subjacente a todo comportamento das personagens. Não é mais consequência do ajuizamento moral de algum ato, mas precede ao ato, como uma culpa ancestral. Já existindo, há apenas que se provar a culpa, ou só vislumbrá-la, para se merecer a condenação. Dentro desse contexto, todos os crimes já foram perpetrados contra a pessoa do Rei, e ainda o são na pessoa de seus delegados, como no caso de João Diogo, devendo por isso ser a vingança real inabalável e infinita, sob a forma de mortes e suplícios os mais atrozes e exemplares.

Em se tratando de uma culpa ancestral, por outro lado ela contamina todos, os poucos iniciados e a grande maioria dos não-iniciados no jogo do poder. João Diogo tem as mãos manchadas pelo sangue das vítimas, como ainda mais manchadas foram as do pai, Valentim Amaro Galvão, e manchadas também ficaram as do filho Gaspar. Assim, a violência é reproduzida de geração em geração, por mimetismo. Mas já que todos possuem a culpa, é possível transformarem-se os culpados em vítimas inocentes, como ocorre a João Diogo, desde que se coloquem a serviço do poder soberano de El-Rei.

Se as pessoas, reduplicando a imagem do monarca, são incomodadas pelo sentimento de ilegitimidade, também elas, vendo no outro uma ameaça, procuram fazer dele seus ecos, suas cópias. E uma vez que o outro se afigura como um rival, capaz de empreender a vingança, urge que seja controlado. Os mecanismos de controle postos em ação para anular o rival, fundados na violência indiscriminada, multiplicam as situações ilegítimas. Vê-se, por conseguinte, que as pessoas devem converter-se em reduplicações da imagem de El-Rei no espaço físico e simbólico da Colônia; devem propor seus interesses, reproduzindo o Mesmo. O que ex-

plica as posições alienantes de muitas das personagens e a relação narcísica com suas imagens, dado que, mirando-se numa imagem que é personificação do poder absoluto, o ideal do ego,³ constroem uma imagem de si mesmas dotada de grande potência, capaz de superar o temor da morte.

O questionamento das posições individuais dentro do sistema de poder existente na sociedade mineradora e colonial liga-se à crise de legitimidade, e ambos os aspectos são reforçados pela presença do duplo, a conotar conflito e morte. Manifesta-se, pois, a percepção ambivalente do duplo, às vezes entendido como cúmplice e abonador das posições ocupadas, e às vezes visualizado como antagonista, elemento gerador de desequilíbrio e insegurança. A importância de se colocar bem ao lado da autoridade ou o receio da conspiração e a consciência de que "as paredes têm ouvidos" são alguns sintomas significativos desse quadro de reflexos e imagens especulares. Na relação entre João Diogo e o Capitão-General, por exemplo, desçortina-se o sentido positivo do duplo, na medida em que representa uma defesa contra a vingança e a morte. Quando, ao contrário, é compreendido como rival e contestador das posições ocupadas, sugerindo ameaça, conflito, seu sentido já é negativo. É apreendido então como algo de natureza demoníaca, o que sucede, por exemplo, na percepção de Januário e Gaspar em relação a Malvina, em vista da capacidade desta de prever e controlar os acontecimentos.

Enfocando-se a problemática do duplo a partir da escala da sociedade, tem-se que os conflitos ganham em ênfase, juntamente com seu presságio de morte. E, relembrando neste ponto a oposição masculino/feminino, vê-se que se trata de um desdobramento do conflito estrutural da sociedade colonial, aquele que confronta senhores e escravos. Com efeito, o feminino só pode ter acesso

aos espaços do poder enquanto elemento passivo, legitimador da figura do patriarca e da posição de primazia por ele alcançada. Desse modo, tanto Ana Jacinta, a primeira mulher de João Diogo, quanto Ana (a coincidência dos nomes é significativa), a noiva de Gaspar, posicionam-se do lado do masculino. Em Malvina, contudo, assiste-se a uma ambivalência, o que será visto mais detalhadamente noutra parte. Habitando o espaço do poder, espaço do masculino, ela acaba subvertendo a ordem, misturando as diferenças, a fim de ocupar uma posição de prevalência. O reconhecimento do primado do social no tratamento da questão do duplo, assim admitido, não nos deve levar, portanto, a uma posição teórica simplista, vendo no plano do social o único agente determinante das relações duais e do grau de "estranheza" presentes no romance autraniano, dado que os elementos psíquicos são dotados também da capacidade de reação e influência sobre as outras estruturas da organização social.

3. O jogo dos duplos

Delineada a crise de legitimidade em suas determinações e desdobramentos, convém agora tomar à cena sintagmática alguns dados indicadores, ou caracterizadores, da relação dual entre as personagens de Os Sinos da Agonia, responsável por um verdadeiro jogo de reflexos, a fim de que, pelo trabalho analítico, possamos expor as implicações dessa relação na construção das personagens e ainda sua influência quanto à função que cabe a elas no arcabouço narrativo. Antes, porém, é necessário especificar em que consiste a relação dual, ou especular, para que o conceito seja empregado com correção. A esse propósito, ao comentar o fenômeno do duplo em suas várias formas e graus de desenvolvimento, num texto capital para a compreensão da matéria do ponto de vis-

ta psicanalítico, Freud nos fornece uma passagem esclarecedora:

"Assim, temos personagens que devem ser considerados idênticos porque parecem semelhantes, iguais. Essa relação é acentuada por processos mentais que saltam de um para o outro desses personagens — pelo que chamaríamos telepatia —, de modo que um possui conhecimento, sentimentos e experiência em comum com o outro. Ou é marcada pelo fato de que o sujeito identifica-se com outra pessoa, de tal forma que fica em dúvida sobre quem é o seu eu (self), ou substitui o seu próprio eu (self) por um estranho. Em outras palavras, há uma duplicação, divisão e intercâmbio do eu (self)."⁴

Na relação dual, portanto, a personagem identifica-se ao outro — no caso, uma outra personagem —, vivendo uma relação narcísica alienante, em que ela é mais o outro que ela mesma. Estabelece-se uma oposição imediata entre sua consciência e seu outro, ficando aquela esmagada por este, seu duplo, na falta de distância dele. A personagem vê no outro um complemento seu, uma parte de si reprimida pelo seu papel no mundo do comportamento social, como se pode observar na relação entre Malvina e Donguinho, ou entre Januário e Gaspar. O fato é que o fantasma do duplo proporciona a satisfação de certos desejos ocultos, recalçados.

E uma vez que nos reportamos ao texto freudiano, importa frisar que a idéia do duplo Freud incorpora outros materiais relacionados à crítica do ego, a exemplo do apego por fantasia aos outros futuros possíveis, dos esforços do ego anulados por circunstâncias externas adversas e dos atos de vontade suprimidos. O que já é uma decorrência do desenvolvimento da instância do superego, em sua função crítica e observadora do eu, e também de exercício de uma censura da mente, ocasionando a inversão do aspecto inicial positivo do duplo para o aspecto negativo e ameaçador, de algo que, em vez de proteger contra a idéia da morte, já a anuncia. No entanto, considerando a argumentação geral de

Freud no texto em questão e visto que o seu interesse é o de descobrir a origem da sensação de estranheza que permeia a concepção do duplo, ele terminará por ver na experiência do estranho a revivescência de complexos infantis recalçados ou a confirmação de crenças primitivas já superadas, tais como o complexo de castração, a atitude do homem perante a morte, a repetição involuntária, a onipotência do pensamento, a magia, a bruxaria e o animismo. Desse modo, o tema do duplo em sua abordagem psicanalítica, conforme já afirmamos, está associado e limitado à cena familiar, colocando em relevo a etapa da infância, dentro de uma visão diacrônica.

Partindo-se do contexto familiar, que não está de forma nenhuma desarticulado do contexto social, já podemos colher inúmeros dados e situações configuradores de toda a tensão dramática da relação dual existente entre as personagens na narrativa autraniana. Principiemos pela compreensão da situação familiar de Gaspar e Januário, assim como da relação entre eles.

Como filho de João Diogo Galvão, Gaspar move-se pelos espaços do poder e do poderoso; herdeiro das posses e riquezas do pai, seu papel dentro da ordem social das Minas Gerais já lhe está marcado — é o sucessor, o continuador da raça. Por origem, Gaspar faz parte da "gentinha que enriqueceu da noite pro dia, com as águas do rio" (OSA, 98) — os bandeirantes, os aventureiros, destituídos da nobreza de linhagem, que se lançaram em busca das riquezas no território das Minas; mas dela ele se difere pela educação esmerada recebida no reino e o jeito delicado e nobre, segundo a percepção de Malvina. Deparamos aqui com um traço contraditório do ser de Gaspar bem significativo. Sua relação com o pai é contudo uma relação conturbada, na medida em que a figura paterna é experimentada por ele de forma

ambivalente. Se é alguém que lhe dá a vida e a protege, é também alguém temido, poderoso e autoritário, a quem tudo pertence, e a ameaçá-lo com atitudes drásticas em caso de rebeldia. Como pai temido e castrador, João Diogo interpõe-se entre Gaspar e o objeto de seu amor.

O culto dos mortos em Gaspar, cristalizado na sua fixação nas imagens da mãe e da irmã, já falecidas, origina-se tanto de um forte sentimento de culpa — a mãe morrera quando se encontrava ausente, estudando na Europa — quanto do temor da figura paterna, este com conexões estreitas com o temor inconsciente da castração. Neste ponto torna-se inteligível a aversão e impotência de Gaspar em relação às mulheres. Para Gaspar a figura da mulher associa-se intimamente à categoria da impureza, do sujo; como elemento transgressor, ela é Eva, figura simbólica responsável pela queda, pelo pecado e a decadência do gênero humano, conforme acentuaram as lições do colégio dos jesuítas. Ser tocado pelas mulheres significa tornar-se impuro, sujar-se na lama do pecado, e padecer depois o remorso, a culpa, porque comportaria o confronto com a ordem patriarcal, dentro da qual a mulher pertencia ao pai. A essa generalização não se furta Gaspar em vista do comportamento do próprio pai, a possuir e emprenhar todas as escravas da senzala, na sua fama de "femeeiro". Nesse sentido, João Diogo evoca-nos de certo modo a figura do pai violento e ciumento, a possuir todas as fêmeas, no passado mítico retratado por outro texto de Freud.⁵ Não obstante sua aversão e impotência em relação às mulheres, fato que procura ocultar sob o alibi da promessa à Virgem, Gaspar sente exercer uma forte atração sobre elas, com seu jeito delicado, sua beleza. Na verdade, ele verifica em si mesmo a aflorar à consciência desejos recalcados, dos quais não ousa ser sujeito. Experimentando um tal tumulto interior, Gaspar se divide, busca ser outro: "Porque se

sabia delicado e fraco. Queria não ser assim, ter outra alma, outro corpo, ser outro" (OSA, 137). Manifesta-se aqui, portanto, o mecanismo da identificação na cena familiar, essencial na formação do duplo.

De um ângulo mais pessoal, o culto dos mortos por parte de Gaspar compõe o seu lado incestuoso, com o seu desejo pela posse da mãe ou, de forma deslocada, da irmã, e o conseqüente desejo de assassinar o pai. Através do discurso árcade e idílico com que evoca suas relações com a mãe e a irmã, Gaspar procura justamente escamotear seu desejo incestuoso. Há um fato, por sinal, vivamente guardado na memória de Gaspar e relacionado com a irmã Leonor, que configura seu problema edipiano. A evocação deste fato se faz dentro de uma linguagem idílica, a sugerir ingenuidade:

"Leonor também podia passar a mão nos seus cabelos, na sua cara. Ela lhe fechou os olhos, os dois deitados meninos (as nuvens boiando) no capinzal. Fica assim de olhos fechados e espera, que vai acontecer uma coisa, ela dizia. Ele bobo esperava um tempão. Assim de olhos fechados parecia demorar mais. Posso abrir? Ainda não. Custava. E ele sentiu ela rindo, achou muito gostoso, não abria ainda os olhos. Então percebeu ela se aproximando de mansinho, o quentume bom da respiração. Ela lhe beijou as pálpebras cerradas e ele sentiu o molhado gostoso dos lábios, entre o frio e o quente. E riam agora, os dois estavam rindo um para o outro" (OSA, 137).

A morte da mãe resulta na materialização do temor da castração. A morte é para Gaspar um acontecimento castrador, que o separa definitivamente do objeto de seu desejo. Seu regresso do reino, com a notícia da morte da mãe, vem a ser o regresso a um útero já morto, estéril. Preso à imagem da mãe, buscando reencontrá-la nos objetos por ela tocados e nos lugares por onde passou, resta-lhe a castidade como forma de preservar sua ligação com a mãe. Mas o ser puro e casto, reservado em relação às mulheres, porquanto o desejo se encontra rebatido na mãe e impossibilitadas

as substituições, os deslocamentos, produz uma inversão quanto ao papel que cabia a Gaspar desempenhar na sociedade patriarcal. Ele passa a ser a negação da raça, sua vergonha, não respondendo mais à expectativa do pai, que "queria o filho forte, um sa-nhudo. Feito ele, que nem, mais atrás, Valentim Amaro Galvão" (OSA, 136). E Gaspar, note-se desde já, só permitirá a aproximação de Malvina à proporção que faz dela um reflexo da mãe, sendo também delicada e polida, carinhosa e maternal, doce e mansa, como fora para ele a mãe.

De um ângulo mais abrangente, o culto dos mortos espelha outro traço distintivo do ser de Gaspar: a recusa da historicidade. Com efeito, sua devoção aos mortos funciona como um mecanismo de fuga e alienação frente à decomposição da sociedade mineradora, levando-o à passividade e impedindo-o de se tornar sujeito das transformações operadas à sua volta. Sua relação com a morte e os mortos é ao mesmo tempo mórbida e encantatória. Assim, Gaspar vai mais a reboque dos acontecimentos ou, quando muito, como cúmplice. Sua faceta contestadora e crítica em relação às instituições sociais, ao poder, acaba embotada por seu drama pessoal dentro do contexto familiar.

O envolvimento de Malvina com Gaspar e Januário permitirá clarificar a identificação entre os dois. Exercendo um papel mediador, ela efetua a descoberta de que "Januário era por fora o que Gaspar era por dentro" e assim "fundia os dois numa só figura: Januário e Gaspar se completavam, eram uma só pessoa" (OSA, 128). Como duplo de Gaspar, Januário representa o seu lado instintivo, animal e agressivo, que se insurge contra os costumes e as leis da sociedade e da cultura, em oposição ao lado divino e angelical, puro e casto com que Gaspar se apresenta socialmente, máscara esculpida pelas interdições, que o leva a reprimir seus instintos e paixões, e a assumir finalmen-

te o lugar do pai, perpetuando a ordem patriarcal. Fundido em Januário, Gaspar realiza seu desejo inconsciente — o desejo de possuir a mãe; pela mão de Januário, que é também a sua, conforme o sonho premonitório, ele mata o próprio pai. E por isso deverá ser punido, como o fora o mestiço.

Mas é bem verdade que a relação especular se processa ao preço do temor do encontro; em seu aspecto ameaçador, o duplo pressagia o pecado e a morte. Pecado e morte são, por sinal, palavras-chave para o entendimento do drama de Gaspar, compondo uma única realidade cujo sentido secreto o irrita, por causa de sua consciência de culpa. É compreensível, por conseguinte, o horror que nutre em relação a Januário: "Na sua castidade tinha horror daquela gente metida e criada no meio do femeaço, o simples olhar sujava" (OSA, 144). Na sua qualidade de bastardo e lascivo, Januário está carregado de impureza, situando-se do lado do feminino; é agente de contágio. A impureza aqui atinge um grau extremado como processo mimético, dela sendo praticamente impossível se resguardar. Na realidade, Januário é a problematização da sexualidade de Gaspar, esmagada sob o estigma da maldição do pecado, como máxima concentração do impuro e do sujo.

Se Gaspar, pertencendo a uma raça de vencedores como julga o pai, é o filho "bem nascido" e socialmente reconhecido, podendo frequentar o espaço do poder, ao contrário dele, Januário é o filho bastardo do sr. Tomás Matias Cardoso com uma mameluca, o que significa o seu não-reconhecimento, em termos sociais e legais, como filho e a impossibilidade de assumir uma identidade. O seu crime e exílio, com a passagem pela prisão, põem-no frente a frente com sua verdade: é o negado, o excluído, aquele que, embora vivo, é não-nato. As palavras que ouve do pai ao fugir da prisão — "Você está perdido, meu filho. Sô não vol-

tando. Não volte nunca mais" (OSA, 50) — traduzem não só a sua rejeição pela figura paterna como também é o eco da voz vingativa de uma ordem social que o negava e excluía. Seu espaço é, portanto, o da marginalidade, para ele, o inferno.

Em sua condição de excluído, também Januário quer ser outro. A identificação com Isidoro, o escravo que o pai lhe havia dado e que o acompanhara no exílio, e em cuja voz acredita ouvir um "eco soturno de sua própria voz" (OSA, 18), parece propiciar a Januário a conquista de uma identidade e a pertença a uma raça, a fim de que a sua morte possa ser socialmente assumida. Afinal, como negro e escravo, Isidoro possui um papel definido na estrutura produtiva da sociedade mineradora. Assim, alguns processos mentais de Isidoro são incorporados por Januário, como os que se relacionam com a crença na mandinga, no fetiche. Mas o efeito alienante dessa relação especular é de certa forma frustrado, pois não supera práticas sociais objetivas, que fazem dos homens uns, escravos e outros, senhores. Januário não poderá ser negro porquanto Isidoro está aí: "Desde quando Nhonhõ se esqueceu que não é mais branco e senhor? Eu não estou aqui pra lhe lembrar? Nhonhõ não tem escravo?" (OSA, 20).

Com relação à personagem Isidoro, dois outros pontos devem ser assinalados. Em primeiro lugar, há nele a nítida consciência do eu fragmentado, com suas duas vozes; uma é a da submissão e a outra, a da revolta contra a sua condição de escravo, a voz da sua nação instigando-o a matar Januário. Em segundo lugar, existe a simetria dos papéis exercidos por Isidoro e Inácia, como recadeiros de Januário e Malvina; papéis que levam ambos a partilharem de modo íntimo do drama de seus senhores, inclusive no sofrimento e na mentira, e a nutrirem um ódio recíproco. Tanto o eu dividido quanto a simetria de papéis atestam a atuação

do mecanismo de formação das imagens especulares.

A questão do eu dividido envia-nos a uma outra relação não menos determinante e dramática na trama narrativa de Os Sinos da Agonia, a saber: a relação Malvina-Donguinho-Mariana. Compreender seu significado requer a compreensão anterior da escala familiar onde tal relação se fundamenta e se problematiza, ultrapassando-a em seus limites mais estreitos para problematizar o contexto social. A família de dom João Quebedo acha-se num processo de franca decadência, retratando metonimicamente a decadência de um segmento dominante da sociedade colonial — o da nobreza vicentina, ligada aos nobres da Corte, na Metrôpole. A ruína de sua família tem por causa, ainda que secundária, a queda de sua mulher, dona Vicentina, vindo a gerar numa relação adúltera um filho insano — Donguinho. Desse modo, uma situação de ruína social é justificada por um desvio individual, atribuído ao elemento feminino, e o sema do pecado materializa-se no seio da família em Donguinho, como elemento invariante que é. De fato, Donguinho é a encarnação, com o seu nascimento, dos efeitos da transgressão das regras e critérios indicadores da normalidade socialmente dada, efeitos estes que são a loucura e a bestialidade, a negação da sociedade e da cultura. Eis por que, com seu conteúdo de irracionalidade e rebeldia, seja ele o anormal, o demente, representando um perigo para a família e a sociedade. No entanto, há nele algo de sedutor que não escapa a Malvina.

Tendo preservado na memória o antigo brilho da família com os privilégios que proporcionava, Malvina anseia por riqueza, luxo, poder; o que representa, em última instância, contestar o papel ascendente do elemento masculino no sistema de poder. Nesse sentido, ela herdou o caráter ambicioso do pai, que vê no casamento de uma das filhas com um potentado das Minas Gerais a possibilidade de recuperar o perdido prestígio. Mas como herdeira tam-

bem da "ciência e malícia da mãe", Malvina insurge como um elemento feminino dissonante, na medida em que, longe de ser passiva, manipulável, possui um caráter ativo, desejante, manipulador. Como alguém capaz de prever e antecipar os acontecimentos a fim de alcançar seus objetivos, é que Malvina se manifesta na qualidade de "filha da luz, do sol", isto é, com seus predicados de racionalidade e discernimento, de inteligência e domínio. O casamento com João Diogo viabiliza a realização de seu projeto; contudo e para tanto, há que superar sua rival, a irmã Mariana. O caráter da relação entre Malvina e Mariana é, pois, de rivalidade e confronto. Emerge aqui a questão da rivalidade fraterna, só que de forma invertida, uma vez que, diversamente dos casos exemplares relatados ⁶, ocorre entre irmãs. Isto demonstra a existência da competição pelo poder também no espaço do feminino. E embora consiga sobrepor-se a Mariana e ser a preferida de João Diogo, Malvina não conseguirá esquivar-se plenamente de sua relação conflitiva com a irmã, porquanto se sente culpada pelo infortúnio de Mariana, refugiada em um convento. Assim, também ela defronta com o problema da legitimidade de sua posição junto a João Diogo, em Vila Rica.

A paixão de Malvina por Gaspar constitui uma tendência herdada da mãe, posto que "na verdade era a mãe cuspida e escarrada feito se dizia, tinha a mesma beleza e presença, o mágico poder de dona Vicentina na sua mocidade" (OSA, 76). Configura o seu lado passional, imponderável, de natureza irracional e instintiva, que nem sempre a razão consegue reprimir e ordenar. Marcada pela cegueira do amor, em claro contraste com sua capacidade racional de explicar e tramar os fatos, essa sua faceta é associada a trevas e escuridão; classificada como louca e demente, gera o sofrimento, a dor. Neste ponto, como ser dividido, contraditório, Malvina identifica-se com Donguinho. Como du-

plo, ele é o seu lado irracional, de trevas, que, escapando ao seu controle, a subjuga, rompendo com a ilusória sensação de tudo dominar. E conquanto veja no irmão demente, como de resto em toda a família, uma ameaça e obstáculo para a consecução de seus objetivos, ela acaba fascinada pela imagem de Donguinho, pelo que representa em termos de ousadia e transgressividade; a marca da transgressão nele presente a seduz. É possuída por ele:

"Não era mais ela, era um ser monstruoso e andrógino que corria os pastos e descampados ao entardecer. Era Donguinho redivivo vindo amorosamente nela se fundir. Carinhosamente ele a convidava para a escuridão sem fim, para a sua eterna noite de demente" (OSA, 117).

Fundida em Donguinho e guiada por seu "lado negro" — o inconsciente, marcado pela morte e o sexo —, Malvina haverá de urdir a "traça" que a leva a investir-se contra a primeira das forças instauradoras da ordem simbólica e de sua própria singularidade: a interdição do incesto, regulador das relações de parentesco e aliança, que possibilitou o surgimento da estrutura familiar como tal. Mais ainda, a violência e o adultério são meios justificados na luta pela felicidade. Afrontando assim o poder do Pai, da Cultura, ela termina por engendrar a própria morte, não sem arrastar consigo Januário, Gaspar e João Diogo.

Considerando que todo o drama das personagens é resgatado do tempo por seus discursos; que o discurso tem na palavra, e na distância por ela estabelecida entre o sujeito e o objeto, o fio que unifica os acontecimentos e ordena o caos — torna-se compreensível o fato de Malvina estar consciente da divisão de seu ser, apreendida como algo demoníaco, extremamente danoso. Na sua inteligência e astúcia, que a tornam hábil no manipular os acontecimentos, Gaspar e Januário verão manifestações do demoníaco, do seu caráter divisor. Para eles, e portanto a partir de um

discurso emitido na ótica do masculino, ela é "mulher capaz de todos os pecados, de todos os crimes" (OSA,46); vêem-se como cúmplices numa trama toda desenvolvida por ela e, logo, cuja responsabilidade sô cabe a ela. Ora, conforme salienta Rank, um dos sintomas das formas que adota o duplo consiste numa aguda consciência de culpa que obriga a personagem a, negando sua responsabilidade em certas ações de seu eu, atribuí-la a outro eu, seu duplo personificado.⁷

Em vista da posição que ocupa em Vila Rica, que permite o seu acesso ao Palácio e gozar da privacidade do representante de El-Rei, Malvina é ainda um duplo do Capitão-General. Note-se, a propósito, que a capacidade de "maquinar", como sema configurador de Malvina, é também um atributo do Capitão-General, conforme o atesta a interpretação que apresenta a Gaspar quanto ao crime de Januário. Gaspar descobre que "o Capitão-General é que maquinava" (OSA, 145); a prática do poder é essencialmente uma prática de "maquinações" e "ruminações". Mais evidente fica a relação entre Malvina e o Capitão-General se damos conta do casamento de Malvina com João Diogo Galvão, o amigo de El-Rei e do Capitão-General. Com efeito, João Diogo é uma imagem reflexa do Capitão-General e ambos, por sua vez, o são de El-Rei. Um e outro encarnam e presentificam o monarca ausente e, contudo, tão vivamente presente neles e por eles, em sua glória e poder; espelham toda uma complexa rede de relações sociais, políticas e econômicas, a aprisionar e controlar com suas malhas autoritárias e discriminadoras as relações interpessoais.

O casamento de João Diogo com Malvina não é mais que um desdobramento de sua ascensão e relação com o centro do poder. Como fundador de "uma nova linhagem", a quem não faltam "ouro e fazenda", isto é, as posses dos meios de produção, João Diogo

padece no entanto de uma carência cujo preenchimento sacralizaria sua trajetória ascendente: ele não é, como Malvina, "gente fidalga, de linhagem e cota d'armas, com nome escrito nos livros do reino" (OSA, 65). Seduzido pela imagem do outro, nela fêxado, seu modelo é o nobre, aquele que pode legitimamente e por herança aspirar à ocupação dos espaços do poder; seu ponto de referência está fora dele e do espaço em que se localiza — está no outro e na Corte. Casando-se com Malvina, ainda que filha da nobreza decadente (a relação de João Diogo com a nobreza é ingênua, posto que, colado à sua imagem, não havia distanciamento para perceber a ascensão de um novo segmento da sociedade colonial, da qual fazia parte, aos centros de poder), poderia suprir sua carência, metamorfoseando-se num nobre e legitimando sua posição no sistema de poder, segundo revela ao filho Gaspar: "Sopro que vem de rei a rei, feito se diz; de nascença e bem-querença, feito se diz; nobreza sem mancha de geração, era ela que vinha trazer para a casa deles" (OSA, 66). Mais até, na perspectiva do masculino, Malvina viria ratificar a competência sexual do patriarca, já ameaçada e colocada sob suspeitas pelo peso da idade. Vislumbra-se aqui um certo nexó entre a prática do poder e a sexualidade, cujo esclarecimento seria agora precipitado.

Por outro lado, como duplo de El-Rei e do Capitão-General, João Diogo apresenta-se como iniciado no poder (sua participação no movimento de repressão dos quilombos teria sido uma prova de iniciação) e um reprodutor das relações de domínio. Está a serviço de uma ordem autoritária e repressora, de idolatria do poder. Assim sendo, pode ter acesso às festas e saraus do palácio, e nas procissões e desfiles tem o privilégio de ir "bem ao lado" do representante de El-Rei nas Minas Gerais, com ele se confundindo. Há entre as duas imagens como que um processo de

simbiose, em que ambas logram obter lucros mesmo que em porções bem diversas: são dividendos políticos colhidos pelo Capitão-General, como consequência dos socorros por ele prestados a João Diogo, quando do desmaio deste na procissão de Corpus Christi; e a exemplo do potentado que possuía todas as suas escravas, assim também procede o Capitão-General, a galantear as mulheres que o rodeiam. Para João Diogo, por sua vez, ser amigo do Capitão-General e de El-Rei significa estar imune perante a lei e protegido contra as investidas do "braço comprido e forte" do poder. Imunidade e proteção que ele sente ameaçadas pelo jeito "mazombo" de Gaspar, com sua "fama de estúrdio e esquisitão", e que por isso deve ser submetido à condição do silêncio, para que seja "o filho muito amado do seu coração", ou seja, sua imagem especular.

A partir do contexto familiar empreendemos a análise dessa galeria de imagens reflexas, a se reduplicarem indefinidamente, alienadas de si mesmas. Trata-se, como vimos, de um processo determinante na construção das personagens no texto autraniano em questão. E, ao final, o caminho percorrido nos reconduziu ao contexto social, em decorrência de seu estreito liame com a cena familiar, não sem que antes tenhamos ressaltado certas invariantes narrativas, tais como o temor da morte, o senso do pecado, a consciência de culpa. Fica patente o fato de a desagregação, quer no plano individual e familiar, quer no social, produzir uma realidade alucinada, caracterizada pelo duplo e o monstruoso. Dentro dessa galeria, perdidas que estão de si mesmas, as personagens têm por função reduplicar a imagem sedutora do monarca capaz de ações absolutas, com poder ilimitado, a fim de que seus interesses sejam sempre preservados.

Obviamente que a problemática do duplo no romance autraniano não se esgota nos elementos até então resgatados por nos-

so esforço analítico. Alguns dados e nexos vindos à tona chamam a nossa atenção para a natureza monstruosa do duplo.

4. O estigma da monstruosidade

A natureza monstruosa do duplo está intimamente associada à ação transgressora das leis constitutivas da Sociedade e da Cultura e aos seus efeitos, ou seja, à ação pecaminosa e à formação do complexo de culpa. Certamente que a manifestação objetiva da ação transgressora e de seus efeitos decorre do caráter extremamente dicotômico e dicotomizante da simbólica em que se constituem e se movem as personagens, na Vila Rica do século XVIII. Trata-se de um contexto ético e cultural assentado em oposições insuperáveis entre corpo/alma, graça/pecado, bem/mal, pureza/impureza, culpa/inocência, Demônio/Deus, entre outras. As fronteiras entre realidades tão inconciliáveis possuem contornos bem precisos em vista da ação conjunta do poder secular — o do monarca — e do poder religioso — a Igreja —, ainda mais fundidos na tarefa pedagógica de oferecer normas e critérios explícitos e irrefutáveis, capazes de caracterizarem a transgressão e de preservarem a normalidade. Assim, os desejos podem ser bons e maus, normais e anormais, conforme levem a ações que respeitem ou infrinjam os limites estabelecidos.

Do ponto de vista da enunciação narrativa, a concretização da transgressão, na sua realidade material, por parte de Gaspar, Malvina e Januário, é reconstituída em boa medida pelo recurso ao registro onírico, especialmente no caso de Gaspar. Através do discurso onírico, com seus mecanismos de condensação e deslocamento, tornando presente o que manifestamente se acha ausente, são revividos temores inconscientes e satisfeitos desejos re-

calçados das personagens. O que se desenrola nos bastidores, com toda sua carga dramática, torna-se perceptível, ou seja, que Malvina realiza seu desejo de possuir Gaspar e este o de matar o próprio pai, para possuir sua mulher. Fica portanto patenteadada a culpa de Gaspar, cuja metáfora mais expressiva se encontra na nãdoa de sangue a crescer na vèstia mortuária do pai: "De olhos fechados a mancha parecia crescer mais ainda. Até tomar toda a vèstia, o verde-garrafa da casaca escurecendo mais e mais, agora era um verde de folha velha e encardida, úmido e pesado" (OSA, 139).

Dentro da função desempenhada pelo discurso onírico, é imprescindível registrar seu caráter reiterativo. De fato, os sonhos e pesadelos de Gaspar, Januário e Malvina são obsessivos, repetitivos, sempre se re-encenando. Conotam com isso a idéia de fatalidade e inexorabilidade, prefigurando o destino trágico determinado por um engenho diabólico. O efeito da reiteração é o de colocar sob suspeitas a realidade de desejos, acontecimentos e objetos, fazendo-a oscilar e inserindo-a num quadro de pura fantasia e imaginação, emoldurado pelo próprio espaço físico de Vila Rica, sempre "coberto de bruma", envolto por "um lençol de flocos esbranquiçados", como uma "cidade de sonho". Tudo pertence, pois, à substância do sonho, e os próprios sonhos já são "sonhos dentro do sonho", como haverá de parecer a Januário:

"O sonho em que ele agora estava metido, mesmo acordado. 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" (OSA, 40).

Na verdade, a elaboração do "sonho dentro do sonho", procurando negar a existência de uma realidade obliterada, constituiu-se num fenômeno cujo mecanismo subjacente já foi desmontado

por Freud, bem como desvendada sua intenção primordial:

"A intenção é, mais uma vez, reduzir a importância do que é 'sonhado' no sonho, roubá-lo de sua realidade. O que é sonhado num sonho depois de despertar do "sonho dentro de um sonho" é o que o desejo onírico procura colocar no lugar de uma realidade obliterada. É seguro supor, portanto, que o que foi 'sonhado' no sonho é uma representação da realidade, a verdadeira lembrança, ao passo que a continuação do sonho, pelo contrário, meramente representa o que aquele que sonha deseja. Incluir algo num "sonho dentro de um sonho" equivale assim a desejar que a coisa descrita como um sonho jamais tivesse acontecido. Em outras palavras, se um fato particular é inserido num sonho, como um sonho, pela própria elaboração, isto implica a mais firme confirmação da realidade do fato — a sua afirmação mais forte. A elaboração do sonho faz uso do sonhar como uma forma de repúdio, confirmando assim a descoberta de que os sonhos são realizações de desejos."⁸

Em seus traços reiterativo e fatídico, os sonhos conduzem as personagens a uma visão anímica do mundo, um mundo povoado por espíritos, deuses e demônios, dentro da qual o fluxo dos acontecimentos aparece como simples repetição do "já sonhado", confirmando-se a crença de que, de tanto sonhar, o sonhado acontece. Insurge aqui o estranho pelo retorno de resquícios de atividade mental animista. O estranho na narrativa autraniana se manifestará, sobretudo, como marca aterradora de algo reprimido que retorna, ao reconhecer Gaspar "como as coisas antes de acontecer nos assustam".

Materializado o crime de Malvina, Gaspar e Januário, cabe-nos interrogar sobre sua natureza e suas conseqüências, posto que sobre eles abatem o poder e a maldição da sociedade e da cultura em que se situam como sujeitos. E sabe-se que, pela mediação do simbólico, da linguagem, a Sociedade e a Cultura erigem-se como um sistema de diferenças.⁹ No caso específico da sociedade e cultura coloniais retratadas em Os Sinos da Agonia, trata-se de um sistema que reflete e consolida a autoridade do Rei, que pode ser o An-

cestral, o Patriarca, o Morto. Definindo papéis, formulando leis e normas, interditando desejos, a Sociedade e a Cultura criam condições para a constituição dos sujeitos, ao mesmo tempo em que salvaguardam a autoridade do Patriarca, ou Rei, que, mesmo ausente, se presentifica pela intervenção simbólica, perpetuando-se no pensamento e na memória. Simbolizado, presença na ausência, toda a ordem constituída por sua autoridade permanecerá sôlida, a exigir ritos e sacrifícios.

O crime praticado — o assassinato de João Diogo Galvão — transcende os limites estreitos de seu móbil, da sua realização material e de seus protagonistas, para ser a transgressão por excelência. Como um significante saturado de significados, o crime consiste numa transgressão múltipla, a transpor vários limites; é de índole sintetizadora. Com efeito, a morte de João Diogo, além de ser um homicídio — um mestiço cometera o crime —, caracteriza-se também como um parricídio, porquanto o filho da vítima é cúmplice. Gaspar tem consciência de sua cumplicidade, aceita sua culpa; afinal, amando em segredo a mulher de seu pai, conseguira destruir o obstáculo que se interpunha entre ele e o objeto de seu desejo, conforme nos é revelado pela cena onírica de forma deslocada — o "braço negro" que consuma o assassinato era o seu próprio braço. Mas, bem mais que isto, o crime levado a cabo é também um regicídio: a vítima é uma reduplicação de El-Rei, seu símbolo nas Minas Gerais, amigo reconhecido "com carta de próprio punho del-Rei". A autoridade encontra-se, portanto, duplamente ofendida, na figura do pai e do monarca. A violência perpetrada é extremamente maléfica e contagiosa, uma vez que suprime as encarnações do poder sobre o qual se fundamenta a ordem social.

Em suas conseqüências, a violência instituída pela transgressão embaralha as diferenças naturais, biológicas, familiares,

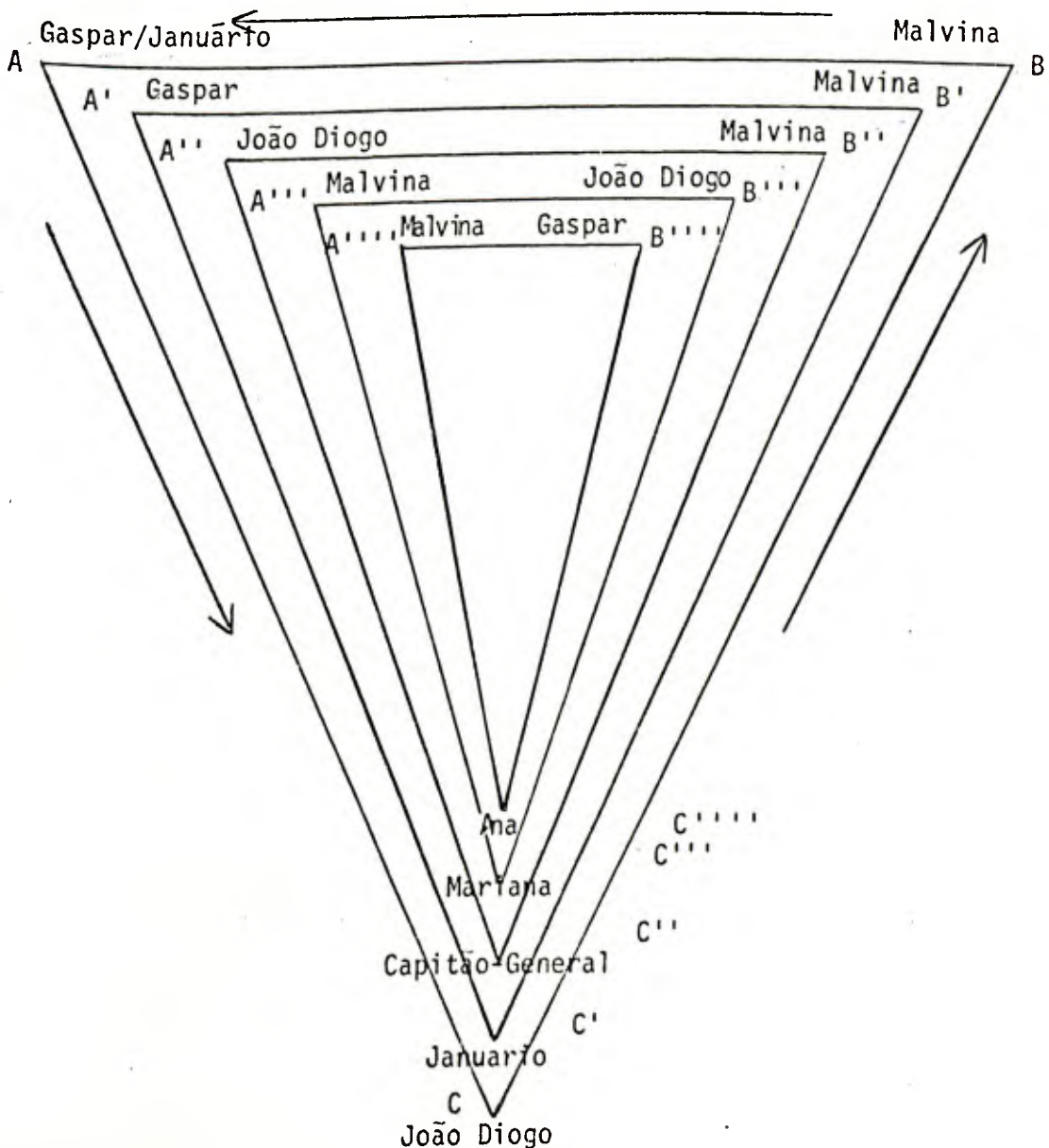
sociais e culturais, constitutivas da Sociedade e da Cultura. E gera a monstruosidade na medida em que mistura ordens e seres normalmente distintos e separados, confundindo deuses, homens e animais. A estrutura familiar é abalada pelo adultério e o incesto, produzindo rupturas e inversões, com os seus membros invertendo posições que lhe são atribuídas de modo rígido e não permutável dentro do triângulo familiar. Ademais, o adultério e o incesto, no âmbito da sociedade patriarcal, formam o ponto limite e aterrador da confusão violenta estabelecida pela oscilação das diferenças, dado que subvertem os papéis determinados ao masculino e ao feminino nas relações sociais e de poder, instalando o perigo da violência recíproca, permitindo a flutuação dos desejos e sua convergência sobre um mesmo objeto. Assim, todo o sistema monárquico encontra-se comprometido e com ele a ordem edificada.

A compreensão da natureza e das consequências do crime representado na ficção autraniana tornar-se-á mais completa se atentarmos para a questão da rivalidade no sistema de desejo, compondo o que R. Girard denomina por desejo triangular.¹⁰ De acordo com Girard, no desejo não se estabelece uma relação direta entre o sujeito e o objeto; entre eles interpõe-se um terceiro termo, que é o rival, a desejar o mesmo objeto que o sujeito. O rival coloca-se como modelo do sujeito: o sujeito deseja tal ou qual objeto porque o rival o deseja também, designando-o como desejável. Daí que, para Girard, o desejo seja essencialmente mimético, baseado num desejo-modelo. Assim sendo, a rivalidade, longe de ser um acidente, é algo estrutural, revelando a existência de um poderoso mecanismo desencadeador da violência, posto que a mimese leva ao conflito, fazendo dois desejos confluírem para um mesmo objeto. Girard crê que, buscando pretextos para se desencadear, é a violência que con-

fere valor aos objetos, estando intimamente ligada ao desejo. Dentro desse quadro, as regras e interdições veiculadas pelas formas rituais, pela ordem cultural, têm por escopo impedir a flutuação dos desejos e que convirjam sobre um mesmo objeto. De antemão, é determinado ao sujeito quais objetos devam ser desejáveis.

Ora, o crime de Malvina, Januário e Gaspar consiste numa ação violenta contra o maior rival. Trata-se da figura do Patriarca, com sua força opressora e interditadora, atualizada em João Diogo Galvão. Nesse sentido, a ação violenta constitui-se no próprio móbil da narrativa australiana e é objeto de sua reflexão. Sobrepondo-se às normas ordenadoras do universo social, os agentes da transgressão propõem a violência e misturam as diferenças. A presença do rival torna-se marcante, então. As relações duais, ou díades, desdobram-se em relações triangulares, ou tríades, que podem ser visualizadas mais facilmente no esquema abaixo.

Esquema das relações triangulares (tríades)



Na relação triangular, conforme o esquema proposto, os vértices A, A', A'', A''' e A'''' indicam o sujeito do desejo; os vértices B, B', B'', B''' e B'''' representam o objeto do desejo; e os vértices C, C', C'', C''' e C'''' designam o rival. Nesse esquema de cunho meramente ilustrativo, é importante salientar que o objeto do desejo possui um valor simbólico, podendo significar prazer, riqueza, poder, segurança. É de se notar também que as posições podem ser invertidas, destacando-se a natureza conflitiva do desejo, propícia ao desencadear da violência.

Na oscilação das diferenças, os antagonistas tornam-se duplos, predominando o mecanismo da identificação e da reciprocidade. A relação com o rival é vivida de forma alucinada, como um desdobramento de duplos. Conforme salienta ainda Girard, há em todo duplo uma oculta monstruosidade; o duplo e o monstro formam uma única realidade.¹¹ No clímax da crise violenta há uma proliferação de monstros. E é sobre o duplo monstruoso que se abaterá a violência unânime, instituidora de nova ordem.

Vê-se então que as personagens da narrativa de *Autran Dourado* são marcadas pelo estigma da monstruosidade. Velada em Malvina, Gaspar e Januário, a monstruosidade encontra-se manifesta em Donguinho; neste se identificam a bestialidade, a humanidade e a divindade:

"Nos seus músculos e gritos, lembrava os deuses. Dos três, era ele com certeza quem mais inocentemente sonhava. Só queria as verdosas pastagens, o azul do entardecer; o cheiro quente e úmido, resfolegante, das águas; a bosta quente e o verde dos pastos e currais" (OSA, 104-5).

Ante os sentimentos contraditórios do encantamento e do

horror frente ao monstruoso, Malvina sente-se invadida por um ser sobrenatural, contra o qual nenhuma defesa é possível. Possuída por Donguinho, metaforização da loucura e do caos, ela vê a monstruosidade manifestar-se nela e fora dela simultaneamente: "Era um ser andrógino, monstro fabuloso. Chegava a não se ver mais como mulher e gente: macho indomado, besta resfolegante, queria emprenhar e destruir" (OSA, 121). De fato, envolvidos por sua trama, espelhando-se nela, Gaspar e Januário hão de se descobrir como monstros. Possuídos por ela, deparam também com sua própria monstruosidade: Gaspar como parricida, incestuoso, e Januário, adúltero e regicida. Para ambos, a monstruosidade tem sua origem fora deles, deve-se a uma causa exterior e estranha ao mundo dos homens, explicável no plano mítico.

Todavia, se de um lado a crise atinge o seu paroxismo com a vivência alucinada do duplo e da monstruosidade, de outro, no seu clímax mesmo, insinua-se o mecanismo capaz de levar à sua superação, visto que os culpados são identificados e as vítimas expiatórias já podem ser conduzidas ao altar do sacrifício, para que, pela violência unânime e invingável da sociedade que as sacrifica, sejam fundadas nova ordem e equilíbrio. Posto isso, doravante nossa atenção deve-se voltar para o fenômeno da vítima emissária, situado em Os Sinos da Agonia no âmbito de uma consciência trágica do universo.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Em sua leitura do romance A menina morta, Luiz Costa Lima discrimina e discute os dois tratamentos do duplo aqui referidos, procurando articulá-los. Apesar de não ser mais amplo o seu estudo, suas considerações auxiliaram-nos a encaminhar a abordagem da problemática do duplo e a nos situar em relação a ele, evitando que nos restringíssemos a apenas um dos tratamentos, o que resultaria empobrecedor de nossa tentativa de compreender a rede paradigmática da obra autraniana.

Cf. LIMA, Luiz Costa. A perversão do trapezista: o romance em Cornélio Penna. op. cit. p. 178-189.
2. idem, p. 185.
3. Laplanche e Pontalis definem o ideal do ego como a "instância da personalidade resultante da convergência do narcisismo (idealização do ego) e das identificações com os pais, com os seus substitutos e com os ideais coletivos" (Vocabulário da psicanálise. op. cit. p. 289). Ao fazer uso do termo, estamos pensando mais no aspecto coletivo, que o torna capaz de explicar a dependência e submissão a El-Rei, isto é, ao líder, uma vez que o indivíduo coloca no lugar do seu ideal do ego uma pessoa, ou entidade, estranha.
4. FREUD, Sigmund. "O estranho". In ———. Uma neurose infantil e outros trabalhos. Trad. de Jayme Salomão. Rio de Janeiro, Imago, 1976. ESB da obra completa, v. XVII, p.293.
5. ———. "Totem e tabu". In ———. Totem e tabu e outros trabalhos. Trad. de Jayme Salomão. Rio de Ja-

neiro, Imago, 1974. ESB da obra completa, v. XIII.

6. O problema da rivalidade fraterna é fartamente documentado na literatura universal e vários cientistas já abordaram muitos de seus aspectos, como o psicanalítico e o antropológico. Nas obras por nós consultadas, a exemplo de O duplo, de Otto Rank, e de La violence et le sacré, de René Girard, os casos aduzidos e estudados eram formados por pares masculinos; Esaú e Jacó, Rômulo e Remo, Caim e Abel, Etéocles e Polinice, etc.
7. Cf. RANK, Otto. O duplo. Buenos Aires, Ediciones Orión, 1976.
8. FREUD, Sigmund. A interpretação de sonhos. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro, Imago, 1972. ESB da obra completa, v. IV, 1a. parte, p. 359-60.
9. Cf. GIRARD, René. La violence et le sacré. Paris, Bernard Grasset, 1974. cap. II.
10. idem. Seja visto especialmente o cap. VI, "Du désir mimétique au double monstrueux", de onde extraímos argumentos para a breve caracterização da natureza do desejo triangular
11. Le principe fondamental, toujours méconnu, c'est que le double et le monstre ne font qu'un. Le mythe, bien entendu, met en relief l'un des deux pôles, généralement le monstrueux, pour dissimuler l'autre. Il n'y a pas de monstre qui ne tend à se dédoubler, il n'y a pas de monstre qui ne recèle une monstruosité secrète.
idem, ibidem, p. 223.

4. A CONSCIÊNCIA TRÁGICA
DO UNIVERSO

FEDRA: Ai! Infeliz de mim! Que
fiz, então? Onde andarã
meu senso desgarrado? En-
louqueci, vítima da ver-
tigem mandada por um deus!
Ai! Infeliz!

EURÍPEDES. Hipólito

1. O modelo trágico

O nosso trabalho analítico principiou pela determinação das diversas vozes narrativas e dos múltiplos focos que orquestram a rede enunciativa de Os Sinos da Agonia. A partir desse primeiro passo, e à proporção em que nossa leitura procurava se articular no sentido da verticalidade do texto, ou seja, no sentido de se resgatarem as motivações simbólicas que se processavam aquém do dito, do sintagmático, foi possível evidenciar que a narrativa propunha o espaço da teatralidade — espaço habitado por duplos e monstros, marcado pela morte. E desse modo, por essa trajetória (que não exclui a possibilidade de outras), logramos atingir a matriz simbólica do romance e situá-la dentro de uma consciência trágica do universo. Com efeito, em sua obra Autran Dourado retoma o modelo trágico, sobretudo a partir da experiência dos clássicos da tragédia grega. Por isso a lógica das motivações que presidem a construção do texto deve ser buscada naquele modelo.

Do ponto de vista dos gêneros literários, todavia, o autor mineiro não produz uma tragédia, um drama, segundo o esquema formal dos tragediógrafos gregos, como o fazem posteriormente Sêneca e Racine, por exemplo. Trata-se de um autor contemporâneo, situado num contexto histórico e cultural bem diferente daquele em que se desenvolveu a tragédia, a compreender e explicar de modo diverso a questão da produção e dos gêneros literários. Além do mais, no que se refere ao aspecto da enunciação, entre o romance e o drama existem diferenças notáveis, a exemplo da função narrativa, característica de todo o gênero narrativo, que se encontra ausente no drama. Com propriedade, no entanto, pode-se afirmar que Os Sinos da Agonia guarda com a tragédia relações de analogia, estabelecidas especialmente com os elementos internos

— as contradições, a ambigüidade, a hybris, a amartia, o mecanismo do bode expiatório, o mito —, configuradores da consciência trágica.

Neste capítulo pretendemos basicamente desenvolver algumas relações entre o romance autraniano e o modelo trágico por ele retomado, em particular o da tragédia Hipólito, de Eurípides, baseada no mito grego de Teseu/Fedra/Hipólito. Assim fazendo, esperamos demonstrar como o Autor se reapropria do modelo trágico, reelabora e explora o mito com suas linguagem e tensões, terminando por reduplicar no romance a consciência trágica do universo. O procedimento será, pois, o de se detectarem as repetições e diferenças existentes. Obviamente que algumas dificuldades surgirão e podem até ser antecipadas pelas seguintes questões: Em que sentido o Autor desenvolve o trágico? Que pressupostos fundamentais do modelo trágico norteiam a narrativa? É possível o trágico dentro do espírito moderno, tão marcado pelo subjetivismo? Dada a complexidade do assunto, tentaremos, senão responder, pelo menos encaminhar prováveis respostas às indagações levantadas.

1.1. Repetições e diferenças

Conquanto tenhamos afirmado acima que as relações do texto ficcional autraniano devam ser investigadas junto aos elementos internos da tragédia, faz-se pertinente observar, quanto ao aspecto formal, que Os Sinos da Agonia comporta analogias com alguns elementos mais característicos da estrutura externa, apreensíveis a partir da análise aristotélica. Tais elementos são elaborados no romance dentro de um processo que pressupõe um jogo de repetições e diferenças; são reproduzidas fórmulas e situa-

ções típicas do modelo trágico, mas trabalhadas pela linguagem romanesca de forma diferenciadora. Assim, como no drama grego, o romance imita "uma ação importante e completa, de certa extensão";¹ mas, diversamente do que observa Aristóteles, a ação é apresentada por meio de uma narrativa e não diretamente, por atores. Aliás, segundo já ressaltamos, no texto autraniano é adotada uma perspectiva mista, visto que há a valorização dos discursos das personagens, com a multiplicação das instâncias de narração e o descentramento do foco narrativo, gerando a tensão entre o discurso narrativo e o dramático. Outrossim, a ação desenrola-se dentro da unidade de tempo e lugar. Transcorrendo no cenário da Vila Rica setecentista, ela não ultrapassa o ciclo de um dia, iniciando-se na noite do dia anterior ao seu desfecho, com Januário e Isidoro refugiados nas proximidades da Vila, e findando na manhã do dia seguinte, com o fuzilamento do mestiço na praça. Nesse intervalo de tempo, as personagens buscam refazer o passado vasculhando a memória, para poderem enfrentar o futuro — fator que concorre para conferir à narrativa um tom predominantemente psicológico, que irá chocar-se com a rigidez formal da unidade de tempo e lugar, o que não deixa de ser um procedimento diferenciador.

Verifica-se também na ação romanesca a presença da peripécia e do reconhecimento, do nô e do desenlace, elementos próprios da ação trágica.² Com efeito, opera-se no romance uma inversão da ação das personagens, na busca da felicidade, em seu sentido contrário, culminando com a morte e a infelicidade, inversão esta que caracteriza a peripécia, ou reviravolta. A mudança da ação produz-se ante a recusa da Gaspar em se casar com Malvina, após o assassinato de João Diogo. Este fato capital propicia a identificação do nô e do desenlace; o nô compreenderia a parte que vai do início até o momento do agon entre Gaspar e

Malvina, em que o primeiro renuncia o amor da madrasta, e o desenlace segue deste momento até o final da narrativa, que não ocorre sem a realização de vários reconhecimentos. Ao rejeitar o amor de Malvina, Gaspar reconhece seu papel no triângulo familiar, na sociedade, e a carta incriminadora fã-lo ainda passar da ignorância ao conhecimento de que ele é também o assassino de seu pai. Por sua vez, recusada por Gaspar, Malvina reconhece a existência objetiva de toda uma ordem humana cuja força a suplanta e aniquila; assim, também, recuperando o passado pelo discurso crítico, Januário reconhece-se como ser ambíguo, o sem lugar.

Conforme dissemos, se a ação romanesca repete elementos da ação trágica, sugerindo e mesmo configurando a unidade de ação, outro critério da análise aristotélica,³ ela apresenta ao mesmo tempo aspectos de diferenciação. No caso do tratamento das partes da ação, com a montagem da narrativa em blocos, registramos a existência de vazios, elipses, instauradores de ambigüidade, e o deslocamento de fatos e detalhes, suprimindo-os de um bloco para aparecerem em outro, procedimentos que tornam problemático o entrosamento das partes ou a percepção de tal entrosamento por parte do leitor. E em se pensando na ação como um todo, constituído de princípio, meio e fim, o que se constata no romance autraniano, como traço diferenciador em relação ao modelo, é o embaralhamento dos eventos da narrativa, a percepção fragmentada dos fatos por parte das personagens, fugindo aos parâmetros aristotélicos. Dentro do discurso romanesco, os critérios de princípio, meio e fim, definidores da extensão da ação, são problematizados.

De outro lado, como fator de repetição, há que se ressaltar em Os Sinos da Agonia a presença tanto do mito, ou fãbula, que vem a ser a ação imitada, dentre cujos elementos específi-

cos está o fato de ser uma história retirada de um passado quase sempre distante, quanto dos caracteres, ou costumes, que permitem qualificar as personagens. Ora, a história de Malvina, Gaspar e Januário desenvolve-se na Vila Rica do século XVIII, num passado distante e dentro de um quadro de costumes e tradições bem claro, responsável pela oscilação das personagens entre o vício e a virtude.

No entanto, são os elementos da estrutura interna da tragédia presentes na narrativa, como fatores de repetição, que mais contribuem para fundamentar nossa tese de que Os Sinos da Agonia reflete a consciência trágica do universo e encontra no modelo trágico a sua matriz simbólica. Cabe-nos, pois, evidenciar os elementos internos da tragédia encontrados no romance de Autran Dourado, dentro daquele jogo de repetições e diferenças:

a) O ritmo trágico da ação - Uma vez que acabamos de salientar a presença do mito, ou da ação imitada, começemos por registrar o ritmo trágico da ação como primeiro elemento interno caracterizador do modelo trágico. Analisando Édipo-Rei de Sófocles, e baseando-se em estudos de Kenneth Burke, Francis Fergusson descreve o ritmo trágico da ação como um movimento que compreende três momentos sucessivos, a saber: o Propósito, a Paixão (ou Sofrimento) e a Percepção.⁴ Tais momentos possibilitam a visão da ação como um todo, e o primeiro consiste no objetivo racional da ação, caracteriza a sua finalidade. A impedir a consecução do objetivo, surgem dificuldades imprevistas, evidências não-coincidentes, que acabam por abalar o propósito das personagens e por gerar sofrimentos; trata-se do segundo momento, o da Paixão, fazendo com que, por uma espécie de purgação, as personagens se conscientizem e se reconheçam como vítimas do mistério da condição humana. Deste sofrimento decorre o tercei-

ro momento, o da Percepção, em que as personagens adquirem nova percepção de sua situação, redefinem seus propósitos, dando-se início a um novo movimento.

Tendo em vista a situação de produção dos discursos das personagens no texto autraniano, vê-se que o propósito da ação possui um sentido eminentemente intelectual: através de seus discursos, Malvina, Januário e Gaspar buscam resgatar o passado para detectar a possível falha, o possível erro, a fim de enfrentar de forma lúcida e consciente o futuro, que se prenuncia trágico. Pelo discurso, as personagens procuram assumir o papel de sujeito dos acontecimentos, de agente da ação, especialmente Malvina e Januário, pois Gaspar, com sua abulia, não se empenha em tal papel. Trata-se, portanto, de um propósito de discurso. Além deste, de cunho mais intelectual, existem os propósitos existenciais de cada personagem, com seus objetivos e interesses às vezes mais racionais, às vezes menos, que não deixam de ser elaborados e revelados também pelo discurso. Desse modo, do ponto de vista de Malvina, o propósito da ação consistiria na busca de sua felicidade pessoal, o que exigia, dentro do contexto social no qual está inserida, a contestação da ordem patriarcal repressora erigida na ótica do masculino. Com o intuito de realizar esse propósito, Malvina cria situações e instrumentaliza pessoas, transformando-as em objetos de seu desejo.

Discriminados os propósitos da ação das personagens, ficam facilitadas a apreensão e compreensão dos outros dois momentos configuradores do ritmo trágico da ação: a Paixão e a Percepção. Com efeito, tendo saído de uma família nobre decadente para conquistar as Minas Gerais, por meio do casamento com o potentado João Diogo Galvão, tornando reais todas as suas fantasias; frequentando já os espaços do poder e influenciando nas decisões nele

tomadas — Malvina descobre todo o seu projeto arrostado por obstáculos imprevistos, por forças incontroláveis. Sua razão, sua capacidade de prever e tramar, sucumbe ante as forças de seu lado emocional, instintivo. Sua paixão por Gaspar mergulha-a no sofrimento, fazendo nascer uma nova mulher:

"A mesma Malvina, a mesma mulher forte e vitoriosa de sempre. A diferença estava na paixão e no sofrimento, mas paixão e sofrimento são coisas acrescentadas na alma, não mudam o sumo de ninguém — apenas calam e derrotam. Assim desde menina, semente do que é e era. Só que até presentemente, apesar de toda a pobreza humilhada e da decadência brasonada de sua família lhe terem cortado uma vida esplendorosa e feliz que ela julgava como sendo, por direito de nascença e predileção dos céus, naturalmente sua, não tinha na verdade conhecido o sofrimento e a dor. Pelo menos assim sentiu de repente. Toda a pobreza e humilhação passadas apenas serviram para lhe dar força, ódio e ciência; para ser a mulher em que se transformou" (OSA, 104).

Em vista da experiência do sofrimento, Malvina realiza a passagem para uma nova percepção de si e de sua situação, que a leva a redefinir seu propósito. Este passa a incluir a posse do objeto de seu desejo, a satisfação de sua paixão por Gaspar. Doravante a ação romanesca desenvolve-se dentro de um tema muito caro ao pensamento trágico: o da inteligência subjugada pela loucura.⁵ Impulsionada pelas forças cegas da paixão, do irracional, Malvina age com toda ciência e malícia na trama dos fatos; na sua inteligência subjugada pela paixão, numa mistura de contrários, sem que um elemento anule o outro, parece residir toda sua malignidade, seu caráter demoníaco.

Iniciado um novo movimento, a impossibilidade de se unir efetivamente a Gaspar, porquanto se trata do filho de seu marido, corresponde a outra carga de sofrimento e dor para Malvina. E, mesmo quando João Diogo é eliminado, permanece a impossibilidade de realizar seu propósito, visto que ela ocupa,

no triângulo familiar, a posição da mãe. Por conseguinte, insinua-se para Gaspar a natureza incestuosa de sua relação com Malvina, o que o leva à recusa de seu amor, seguida da transferência para a antiga casa do arraial e, mais tarde, de seu noivado com Ana. Nesse passo decisivo, Malvina obtém nova percepção de si e da sua condição: toma aguda consciência de uma ordem humana dotada de existência objetiva, cuja força e poder suplantam sua capacidade de prever e tramar, condenando-a ao silêncio e à loucura.

O mesmo movimento pode ser descrito em relação à personagem Januário. Envolvido por Malvina, também ele se vê impedido de realizar seu propósito — possuí-la para sempre — e experimenta o sofrimento, sobretudo na sua condição de exilado, de morto-vivo. Na verdade, seu exílio corresponde a um rito de passagem,⁶ de preparação para a morte, a morte que possibilitaria a unificação de seu ser fragmentado. Através do sofrimento, Januário também alcança nova percepção de si e de sua condição. Na dor da paixão, quando se encontra de olhos fechados, ele adquire uma visão íntima e passa a ver verdadeiramente; possuindo o conhecimento interior, assume a condição de Tírsias. No distanciamento crítico imposto pela palavra, pelo discurso, ele torna-se capaz de ler a "carta de engano" de Malvina, a sua linguagem de duplo sentido, e de compreender a cegueira da paixão. Pelo fazer narrativo é que "agora ia juntando os pedaços, atando as pontas" (OSA, 210) para ver o bordado, "um desenho, a traça feita sô para ele" (OSA, 211). Aqui transparece a natureza simbólica do conhecimento interior, posto que é pela palavra, capaz de resgatar sua dor, que Januário consegue reconhecer-se e reconhecer seu mundo. Reconhece-se como títere, bode expiatório, nada e ninguém.

A partir da compreensão do ritmo trágico da ação, podemos entender melhor a forma lúcida e predeterminada com que Januário caminha para a morte, acometido de intensa alegria, e também com que Malvina recorre ao suicídio. Esses gestos são o ponto culminante de um sofrimento consciente — outro traço específico do pensamento trágico — e enquadram-se no âmbito de uma nova percepção de si e do mundo. No caso de Januário, a morte está dotada de forte carga mítica; ambígua, ela constitui-se num ato cosmogônico,⁷ que permite reinaugurar a vida e o cosmo. A propósito, vale notar que sua decisão de enfrentar os soldados é tomada quando da aurora, do nascer de um novo dia, e é por uma "cidade iluminada, renascida das brumas" (OSA, 205) que ele ingressa, para encontrar a morte e, paradoxalmente, a vida. Na verdade, é neste momento de suprema negatividade, em que determina a hora de sua morte, num claro contraste com o tempo exterior, a sugerir luz e vida, renascimento, que a personagem se defronta com a possibilidade de produzir atos mais conscientes, livres, e de se tornar sujeito de sua história, conforme revela ao preto Isidoro: "Voltei porque quero escolher a minha hora. Quem vai decidir a minha vez sou eu, não eles. Eu vou ter o comando de minha morte" (OSA, 22).

b) A bipolaridade da situação trágica — O momento da paixão, do sofrimento, conforme o apreendemos dentro do ritmo trágico da ação, remete a um segundo elemento pertinente ao modelo trágico, e também constatável no romance autraniano, que consiste na bipolaridade da situação trágica. Trata-se de uma situação marcada pelo conflito, pela tensão entre pólos percebidos como inconciliáveis. Num ensaio sobre o sentido e a evolução do trágico, Gerd Bornheim fundamenta essa bipolaridade ao discernir dois pressupostos essenciais da tragédia, viabilizadores da vivência do trágico, a saber: "o homem trágico" e

"o sentido da ordem dentro do qual se inscreve o herói trágico".⁸ Com relação à natureza da ordem, diz Bornheim: "Evidentemente, a natureza da ordem varia: pode ser o cosmo, os deuses, a justiça, o bem ou outros valores morais, o amor e até mesmo (e sobretudo) o sentido último da realidade".⁹ O sofrimento do herói trágico advém da experiência dramática e consciente da polarização estabelecida entre ele e o horizonte existencial em que está inserido. Assim sendo, importa menos o resultado do conflito, a morte do herói, que a manutenção do nível tensional entre os pólos; se um dos pólos enfraquece, perde o seu sentido, também o mesmo se dá com o teor trágico da ação. Investigando sobre o núcleo central do problema do trágico, o ensaísta conclui que "o fundamento último e radical do trágico é precisamente a ordem positiva do real: desde que o real tenha valor positivo, o trágico se pode verificar".¹⁰

Não falta em Os Sinos da Agonia a presença do "homem trágico", tendo como uma de suas qualidades precípuas o desejo de conhecimento, pelo qual busca racionalizar suas vivências passadas e presentes, os acontecimentos, para os entender e, assim, se apoderar do futuro, reger "a roda do tempo". Mas o desejo de conhecimento encontra-se impregnado, na sua ambivalência, de uma densidade trágica. De fato, impulsionado pelo desejo de conhecimento, realizável pela mediação da linguagem, do simbólico, o homem reflete sobre si, sobre os outros e o mundo, afirmando-se como individualidade, ao mesmo tempo que se descobre separado, dividido em relação a si mesmo, aos outros e ao mundo, isto é, desligado da unidade e mergulhado na multiplicidade. Essa multiplicidade, para o pensador pré-socrático Anaximandro, revela uma forma altamente dramática, como culpa e injustiça. Ora, os discursos de Malvina, Januário e Gaspar objetivam o conhecimento, a racionalização de experiências e fatos, e, à proporção que vão

ligando pela palavra e o fazer narrativo os vários e dispersos fios das vivências passadas, a fim de explicar o absurdo que abate sobre suas vidas, as personagens tomam consciência de uma ordem positiva e superior, existente dentro e acima da intrincada rede existencial formada. Essa ordem constitui o horizonte existencial em que as personagens se inscrevem, e com o qual elas mantêm relações tensas e conflituosas.

Neste ponto, tendo em vista a positividade do real e o problema do subjetivismo, pode-se tentar compreender e justificar a escolha da Vila Rica da segunda metade do século XVIII como cenário da ação romanesca, a partir de razões mais específicas. De um lado, a Vila Rica barroca, situada num contexto histórico objetivo, comporta algumas relações com os motivos trágicos: a aparência ocupando o lugar da realidade, a presença do monarca absolutista com suas pretensões de poder, semelhante aos reis e nobres das tragédias, e a existência de tensões entre valores incompatíveis, de dualismos, como as polarizações entre bem/mal, ser/aparência, vício/virtude, justiça/injustiça, por exemplo. De outro lado, propondo um quadro historicamente objetivo, o do ciclo da mineração nas Minas Gerais, o cenário da ação romanesca permite esquivar-se do subjetivismo e acentuar o caráter positivo das relações e práticas pessoais e sociais, marcadas pela presença relevante da figura do monarca e da religião patriarcal, propiciando uma inequívoca aproximação com o Édipo-Rei, na medida em que a tragédia sofocliana resulta como expressão da religião patriarcal dos gregos, segundo ressalta F. Fergusson.¹¹ Assim, vigorosamente reconstituída por excursos descritivos, a Vila Rica que emerge das páginas de Os Sinos da Agonia compõe um cenário que, longe de desempenhar um papel meramente decorativo, contém uma função significativa, capaz de não só justificar a psicologia das personagens como também de

explicitar a positividade do real.

Além dos aspectos do sofrimento consciente, da inteligência subjugada pela loucura, da busca do conhecimento, as personagens autranianas definem-se como pertencentes à categoria do "homem trágico" quanto à forma de compreensão da virtude, percebida em radical oposição ao vício. De um ponto de vista objetivo, Gaspar é trágico precisamente porque é virtuoso, incapaz de conciliar a castidade com a impureza; há nele um excesso de virtude que gera desequilíbrio. Também para Malvina, o tema da virtude constitui uma preocupação constante; seu sofrimento deriva do fato de se encontrar permanentemente retesada entre a virtude e o pecado, atitude que não se enfraquece mesmo quando assume sua paixão por Gaspar e resolve lutar pela posse do objeto de seu amor. Eis por que incorreríamos em grave equívoco se concluíssemos simploriamente pelo caráter virtuoso de determinada personagem e vicioso de outra, esquecidos da riqueza de detalhes produzida pela análise psicológica. Na consciência trágica, a virtude é essencialmente ambígua, podendo acarretar não só a vida e a glória, como também a morte e o infortúnio. Quanto a esse aspecto, atendo-nos de modo particular a Malvina, parece-nos que ela vem a ser a figura mais trágica do romance autraniano, e toda a densidade trágica de que se reveste reside num fator determinante: a possessão de seu ser por forças psicológicas, no caso uma paixão instintiva irrefreável, que sobrepõem sua razão e sua vontade, arrastando-a a seu bel-prazer.¹²

Em relação à bipolaridade, urge acrescentar por fim que o conflito básico estabelecido entre o herói trágico e a ordem existencial desdobra-se em inúmeras outras polarizações. Além das que já destacamos anteriormente, duas outras são trabalhadas de modo enfático pela linguagem romanesca, qual seja a polari-

zação entre razão e sentimento e entre realidade e fantasia. Com efeito, as personagens ora submetem-se aos preceitos da razão ordenadora, reprimindo as emoções, ora entregam-se às forças da paixão, infringindo as leis mantenedoras da ordem social. De outra parte, especialmente através do discurso onírico, oscilam entre a realidade e a fantasia, e descobrem imprecisos os limites entre o sonho e a realidade, a exemplo do que sucede a Januário. Estruturadores do pensamento trágico, tais conflitos e polarizações permanecem insolúveis também no espaço romanesco.

c) A hybris — Caracterizada como culpa trágica, a hybris vem a ser um terceiro elemento, próprio da estrutura interna da tragédia, encontrado na narrativa de Os Sinos da Agonia, a indicar sua matriz simbólica. Particularmente em Malvina é que se evidencia e se concentra a culpabilidade trágica. Presa de seu orgulho e poder, ansiosa por dominar "a roda do tempo", a fim de satisfazer seu coração apressado, ela incorre em desmedida, é vítima do aparente. Definindo a hybris como desmedida, por oposição à medida, Gerd Bornheim oferece-nos a esse respeito, no ensaio já citado, a seguinte esclarecedora passagem:

"O próprio de quem vive entregue ao mundo da aparência é fazer do homem a medida do real, fazendo com que ele recuse uma medida que o transcende. Nessa recusa da transcendência radica o pseudos, a injustiça, a culpa. O homem se torna — enquanto vive, como dissemos, a teimosia de sua particularidade — princípio da lei, e rejeita um princípio (arke) que transcenda a sua particularidade. O nómos Theios, a lei divina, de que fala Heráclito, é preterida. O indivíduo passa a ser, assim, presa da aparência ou de uma medida aparente, porque sua, particular; ele incide em hybris, ou desmedida, o oposto da existência que encontra sua medida na "lei divina", e que por isso é justa. O herói adota, de um modo consciente ou não, uma espécie de faux semblant; ele age como se toda medida que o transcende tivesse perdido sentido. E ele é trágico precisamente porque esta sua posição se revela mentira. Topamos, pois, com uma injustiça que obriga ao reconhecimento da justiça." 13

Pela ação trágica, com toda a carga de sofrimentos que comporta, Malvina haverá de experimentar uma progressiva descoberta da verdade, pois, confrontando-se com um princípio e uma ordem transcendentais, para ela haverá de manifestar a sua verdade: o seu modo de agir faz dela a medida do real, comprometendo o seu ser. Ela perceberá que é aparentemente que move o tempo, que detém os fios; a aparência é revelada. O semblante victorioso e dominador que ostenta mostra-se falso, gerador de injustiças e desequilíbrios. Toma consciência de que não mais controla o tempo, os acontecimentos; ao contrário, invisível funciona um "poderoso e escondido engenho" que a tudo submete, inclusive a ela, e sua relação com o tempo é vivida então de forma penosa, angustiante, posto que tudo se precipita. A presunção de possuir atributos da divindade (controlar o tempo), de ser invulnerável, manifesta-se como autêntica ficção — eis sua hybris.¹⁴ Nesse momento, o sentimento que invade o herói trágico é o da impotência, o da inutilidade das coisas, raiando ao absurdo, como demonstra esta incisiva passagem:

"E verificou ter sido tudo inútil, de nada lhe valeu. E quando antes pensava que tudo dominava e as coisas aconteciam como queria, um poderoso e escondido engenho trabalhava, contra o qual ela nada podia fazer. Como Januário foi a mão que lhe serviu, ela também servia de mão para alguém. Inúteis todas as traças, inúteis as horas perdidas. Inútil toda alegria, todo sofrimento, todo amor. Inúteis os sonhos e os pecados, as angústias e sofreguidões. Inútil a sua traição silenciosa a Gaspar. Inútil a sua leviana entrega ao Capitão-General, quando pensou com esse último recurso poder ainda conquistá-lo, e lhe contou mesmo numa das últimas cartas sem resposta, a Gaspar. Inúteis as cartas e as semáforas, os pensamentos mágicos e as premeditações. Inútil ela viver" (OSA, 187).

Da transcrição acima advêm-nos duas valiosas considerações. Primeiramente está o fato de haver terceiros envolvidos no sofrimento de Malvina, tais como Januário, Gaspar, Inácia, Isidoro.

Esse fato parece confirmar a ligação da obra autraniana particularmente com o modelo trágico de Eurípides, visto que neste o tema trágico está voltado para o sofrimento social decorrente da prática de um mal social.¹⁵ O crime de Malvina, a sua culpa, superando as fronteiras do meramente pessoal, produz abalos sobretudo nos alicerces da polis, desvelando suas contradições e impasses. Em segundo lugar, transparece no delito da personagem toda a tensão própria da culpabilidade trágica, apreendida enquanto produto, de um lado, da antiga concepção religiosa da falta, como sendo uma poluição que marca toda uma raça e é transmitida de geração em geração, e, de outro, como fruto também da nova concepção veiculada pelo direito, segundo a qual o culpado, enquanto indivíduo determinado, age deliberadamente, sem sofrer coações.¹⁶ De fato, ao primeiro aspecto, o da antiga concepção, está associada a falta de dona Vicentina — o adultério, do qual resultou o filho demente; e Malvina, herdando o gênio da mãe, pertencendo à mesma raça, é marcada pela antiga falta e por ela é constrangida. Mas também, enquanto sujeito particular, ela age deliberadamente, querendo aquilo que parece coagida a fazer, como se fosse resultado de sua livre escolha. No pensamento trágico, essas duas concepções aparecem polarizadas e nenhuma delas se sobrepõe à outra, ou desaparece, produzindo a ambivalência. Isso é o que nos leva a perceber o homem trágico ora como alguém que é senhor dos próprios atos, causa eficiente deles, ora como brinquedo nas mãos dos deuses ou de forças desconhecidas. É precisamente o que sucede às personagens de Os Sinos da Agonia, especialmente a Malvina e Januário. Nestes dois evidencia-se uma visão anímica do mundo, visto como povoado por deuses, espíritos. Januário percebe-se, por exemplo, como títere nas mãos de Malvina, encarnação do demônio para ele, e vê sua vida controlada pelas Parcas.

d) A amartia — A reflexão precedente, sobre a hybris, está ligada a outro conceito típico do trágico, o da amartia, assinalado por Aristóteles ao explicar a natureza do herói trágico e definido como erro, falha.¹⁷ Como se sabe, para a maioria dos estudiosos a amartia é menos uma falha de caráter moral que de sentido intelectual. Trata-se de um erro objetivo que põe em risco não só a relação entre deuses e homens como também afeta até mesmo a vida pública. Para Albin Lesky, a amartia consiste numa "falha intelectual do que é correto, uma falta de compreensão humana em meio dessa confusão em que se situa nossa vida".¹⁸ No romance de *Autran Dourado* em cuja análise nos empenhamos, notam-se estreitos liames entre a culpa trágica, a hybris e a amartia. Porque vítimas do aparente, da desmedida, as personagens, como na tragédia, mostram-se incompetentes para avaliar corretamente o contexto que as circunscreve, em vista da consecução dos propósitos firmados. Em decorrência de um juízo intelectual inadequado, são incapazes de aferir eficazmente a correlação de forças estabelecidas entre elas e o horizonte existencial. Tenhamos presente o caso de Malvina: ao se dispor a lutar pelo objeto de seu desejo, parte do princípio de que "não há homem casto, toda mulher seduz e se deixa seduzir. O pecado é sinal dos homens, desde tempos imemoriais. Era só tentar" (OSA, 106). Examinado sob o ângulo intelectual, o princípio indutor da ação peca pela generalização: "não há homem casto", "toda mulher seduz". Desse modo, Malvina avalia de modo precário as circunstâncias e o contexto existencial que a envolvem, presumindo fácil a sua vitória no jogo da sedução — "era só tentar". Ao enfrentar sua madrasta, quando ela se apresenta na sala no momento do velório, também Gaspar incorre nesse tipo de generalização, ao julgar que "era mais forte que pensava, o homem sempre se salva" (OSA, 147). Ao determinarem seus propósitos, pois, as personagens fazem-no escolhendo uma meta que vai além de suas possibilidades humanas concretas; escolhem impropriamente, em consequência da hybris, da presunção. Nessa falha de dimensão intelectual reside, por conseguinte, a amartia, elemento que constitui dentro da ação romanesca não apenas um fator importante para desencadear a vivência do trágico, mas é em si mesmo o móvel dos discursos das personagens.

e) A ambigüidade — Localizados ao nível do enunciado, os conflitos e os impasses, as polarizações e as contradições presentes na narrativa acenam para um último elemento estruturador do pensamento trágico, a confirmar as relações entre o romance autraniano e a tragédia. Trata-se da ambigüidade, ou duplicidade, a que estão submetidos os seres e os acontecimentos do universo romanesco, impossibilitando que o homem e a realidade possam ser cabalmente descritos ou definidos. Discorrendo sobre a ação trágica, F. Fergusson a caracteriza como essencialmente ambígua, de sentido duplo, significando ao mesmo tempo "triunfo e destruição, escuridão e esclarecimento, lamento e exaltação".¹⁹ Tem-se, pois, que a ambigüidade reflete a tensão entre valores percebidos como inconciliáveis

Enquanto categoria estruturadora do pensamento trágico, a ambigüidade decorre da lógica própria da tragédia. De acordo com Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet,²⁰ o homem trágico age dentro de uma lógica sofisticada, marcada pela ambivalência, pelo embate entre discursos duplos, sem que um destrua o outro, e pela ausência de cortes nítidos entre o verdadeiro e o falso. Assim, sem que a ambigüidade seja eliminada, o equilíbrio alcançado se assenta sobre tensões. No estudo do Édipo-Rei, Vernant e Vidal-Naquet configuram a presença da ambigüidade principalmente no emprego de palavras que oferecem sentidos diferentes nos discursos das várias personagens, no recurso consciente a subentendidos, usados para dissimular um segundo discurso, contrário ao primeiro, revelando a duplicidade de uma personagem, e no confronto entre o plano divino e o plano humano.

Paradigmaticamente estruturado dentro dos preceitos do modelo trágico, Os Sinos da Agonia apresenta uma ação que se desenvolve dentro daquela lógica própria da tragédia, não lhe sendo estranhos o agon verbal, com discursos duplos em conflito, nem os subentendidos a dissimularem outros discursos, ou as palavras de diferentes valores semânticos, nem o jogo das contradi-

ções, opondo natureza humana e natureza divina. Com efeito, os discursos de Januário, Malvina e Gaspar, bem como os de Isidoro e Inácia, mostram-se antagônicos, constituindo-se simultaneamente numa peça retórica de defesa e acusação. Através do discurso, procuram as personagens demonstrar a própria inocência e forjar a culpa de outros, como se estivessem submetidas a um inquérito. Januário e Gaspar, de seulado, atiram a culpa em Malvina, acusam-na. Ambíguos, no entanto, seus discursos acabam por constituir o libelo acusatório que os incrimina também. Ao atribuírem a culpa a Malvina, denunciam a própria cumplicidade, fazendo com que a acusação tenha duplo sentido: é a incriminação do outro e também de si mesmo. Há um constante deslizar de um sentido para o outro. Pelo discurso, Gaspar tomará consciência de que também ele amava Malvina e procurava corresponder ao amor dela, mas ao seu modo; pelo discurso onírico, reconhecerá sua cumplicidade na morte do pai.

O duplo sentido e o emprego de subentendidos ficam patentes especialmente na fala de Malvina. Recorrendo a uma linguagem velada, cheia de artifícios, Malvina sabe tirar proveito da polissemia, a fim de multiplicar as ambigüidades. Nos seus diálogos com Gaspar, as palavras primam pela multivocidade, pela gama variada de significados. Velam e desvelam um significado oculto, um discurso segundo, que é o discurso da paixão, contrário ao primeiro, o discurso regulado pelos papéis e normas sociais. A polissemia incide não apenas na linguagem verbal, mas contamina também a própria linguagem não-verbal: gestos, olhares, sinais, tudo está carregado de conotações. Nesse passo, o discurso ficcional romanesco ostenta uma franca proximidade do discurso poético. Possibilitando uma pluralidade de leituras, diluindo as fronteiras entre o dito e não-dito, pura sugestividade, a poesia representa um instrumento valioso para manter o

jogo da sedução entre Malvina e Gaspar. Há então um diálogo de poemas, propiciando um combate sutil de astuciosas descodificações, feito não só de signos verbais, posto que música e poesia se entrelaçam. Ao tomar consciência da polissemia, das conotações, Gaspar haverá de reconhecer sua desmedida:

"Se lembrava de como certos versos ganhavam para ela significações particulares e especiais, que nem ele estivesse (não o poema mas ele) se abrindo, mostrando na mão a alma sufocada. Aqueles versos tinham sido escritos para ela, missivas. E mesmo posteriormente se arrepiava e se culpava, se envergonhava das árias que chegou a cantarolar, das palavras que disse. Como ele perdera o juízo, a medida!" (OSA, 166)

Ainda com referência ao duplo sentido, importa anotar que certas palavras apresentam valores semânticos diferentes, ou contrários, dependendo da personagem que as profere. Nas bocas de Malvina e Gaspar, a palavra "paixão", por exemplo, traduz experiências diferentes, discriminadas pelo grau de intensidade com que os sentimentos são vivenciados, assim como o "assassinato" de João Diogo, investido de conteúdo político, ganhará para o Capitão-General uma significação bem distinta daquela que lhe emprestam Gaspar e Januário. Dessas palavras serviu-se Malvina para escrever suas "cartas de engano". E a ambivalência resultante de tudo isso ajuda a caracterizar a duplicidade das personagens, experimentada como algo demoníaco, particularmente em Malvina.

A peripécia, ou reviravolta da ação, sublinha precisamente a duplicidade das personagens. Designa a condição ambígua do ser humano, para o qual o triunfo, a vitória e a exaltação revertem com frequência em destruição, derrota e lamento. Nesta direção, seja notado que os predicados de "bordadeira" e "paciente tecedeira", usados para qualificar Malvina como aque-

la que detêm os fios, dela se desprendem, para caracterizar o "oculto engenho", ou seja, a realidade transcendente que a circunscrevia, e, quem sabe, também os deuses ou as forças contrárias que debatiam dentro do seu coração.

A ambigüidade, aliada aos demais elementos ressaltados, permite-nos inferir mais um traço essencial da consciência trágica do universo. É a visão problemática do mundo.²¹ Para as personagens autranianas, o mundo coloca-se basicamente como um problema. Trata-se de um mundo em processo, sofrendo profundas crises e transformações; um mundo marcado pela decadência e que, já tendo esgotado suas possibilidades históricas, se abre ao novo, ao desconhecido. Num espaço assim delineado, as próprias personagens costumam perceber-se como problema, às vezes como verdadeiros enigmas. Mundo e homem apresentam-se como realidades não mensuráveis, esquivas às racionalizações produzidas pela ciência, pelo saber. As crises e os conflitos históricos cobrem-nos do sentimento do trágico, em vista do fluir inexorável e irreversível do tempo. Despontam aqui as ligações entre os processos históricos e a tragédia, já salientadas por outra leitura do romance autraniano.²²

1.2. A reelaboração do mito

Sabe-se que os tragediógrafos gregos retiravam dos temas da mitologia e da tradição popular a inspiração para a produção de suas tragédias. Existe, portanto, uma relação estreita entre o mito e a tragédia, contendo esta geralmente uma reflexão sobre aquele; consciência trágica e mito se interpenetram. Evidenciando um procedimento que lhe é peculiar, Autran Dourado costuma recorrer à mitologia universal, em especial à mitologia gre-

ga, para nela encontrar o motivo — a fábula — estruturador de seus romances. Também o mito é tomado como objeto de reflexão pelo seu discurso ficcional. E conforme explicitamos logo no primeiro capítulo, ao tratarmos da palavra intertextual, a narrativa de Os Sinos da Agonia estrutura-se com base no mito grego de Teseu-Fedra-Hipólito. Dessa forma, inúmeros argumentos, no sentido de confirmar o modelo trágico como matriz simbólica do romance, podem ser sacados do discurso mítico nele presente. Considerando, no entanto, que se trata de autor contemporâneo, ao se apropriar do mito e reelaborá-lo, não o faz sem antes pesquisar suas várias fontes, verificar seus diversos empregos, em forma de paráfrase ou paródia, visto que se trata de um mito já explorado por Eurípides, Sêneca, Racine, entre outros. A partir de uma posição privilegiada, que lhe permite assimilar outras leituras do mito, detectando variações, tonalidades, o Autor torna-se apto inclusive a oferecer sua versão pessoal e simplificada do mito.²³

Em sua análise de Os Sinos da Agonia,²⁴ Ângela Senra aclarou os paralelismos existentes entre o mito-matriz e o romance. Procurando evitar repetições desnecessárias, retomaremos algumas das correspondências por ela estudadas, ou sugeridas, sublinhando certas diferenças entre a narrativa mítica, subjacente, e a narrativa romanesca, com o intuito de salientar alguma outra marca típica da consciência trágica e de favorecer uma melhor caracterização da vítima emissária, a ser realizada no capítulo final. Antes, porém, julgamos oportuno considerar e articular duas questões: a primeira diz respeito à natureza do mito, à verdade que enuncia, a segunda incide sobre a relação entre mito e romance.

Narrativa imemorial e anônima, pronunciada e projetada da garganta sem fundo do tempo como missiva cifrada, enigma que nos interpela e demanda sua explicação, o mito constitui-se numa narrativa que dramatiza grandes impasses e problemáticas de nossa cultura. Segundo Bernard This,²⁵ recitado, o mito erige-se como texto que propõe a interdição de nosso acesso à origem, à Mãe. Ao evocar atos que não se realizaram e que jamais se realizarão, por força das interdições culturais, ele revela a natureza transgressora da escrita e acena para nossos anseios de recuperar o princípio de tudo, de aceder à verdade, fruindo assim de um gozo absoluto. No entanto, visto que tais anseios implicam o perder-se no indiferenciado, significam na prática a morte, o mito vem a ser um texto, um escrito mediador, proposto para diferir e simular o gozo absoluto.²⁶ No caso do mito grego, ele realça a face incestuosa do desejo humano, testemunha a Lei que nos castra simbolicamente e nos interdita a posse da Mãe; lança-nos no mundo da linguagem, estruturando o prazer e o desejo de modo a serem cultural e socialmente benéficos. Esta é uma verdade que o mito enuncia.

Recorrendo ao mito, às histórias deixadas à margem pela memória coletiva e individual, Autran desvela os fantasmas ocultos de uma sociedade historicamente situada. Recitando o mito, reatualizando-o na história contada das Minas Gerais, seu texto dramatiza contradições e dilemas da sociedade patriarcal de Vila Rica, localizados nos diversos níveis de organização da sociedade, quer sejam de ordem individual, quer sejam de índole coletiva. Desse modo, possibilitando a reflexão sobre o antes, o passado, somos levados a refletir sobre o agora, o presente da história das Minas e do Brasil, e a tomar consciência das questões específicas de nosso tempo, que não deixam de estar articuladas com o passado.

A partir do que foi exposto em relação à natureza e verdade do mito, torna-se possível mostrar que o trágico não é estranho ao mito, posto que neste último também estão presentes os conflitos, as polarizações que, diversamente da tragédia, são explicados e resolvidos. Se o sentido da ordem em que se situa o homem é um pressuposto fundamental do trágico, como vimos, pode-se dizer que tal ordem, formando o horizonte existencial do herói trágico, encontra sua formulação no universo da linguagem, da cultura, ou seja, mediante a atuação mediadora do simbólico, a prescrever normas ordenadoras da vida social. Em última instância, o sentido da ordem repousa no mundo do divino, dos deuses, enquanto realidade objetiva e metafisicamente estável, com sua linguagem original, à qual faz-se possível o acesso pela mediação da palavra, das narrativas, dos mitos, enfim, do Lógos. É por meio do mito, com seu modo de ser intemporal, fragmentado e reiterativo, que a cultura, com suas leis, se desloca e se perpetua no tempo, favorecendo a atuação do divino sobre a humanidade. Eis a razão por que a tragédia guarda íntimo relacionamento com a manifestação e atuação do divino na experiência humana.

O que nos interessa, portanto, preservar e destacar na tessitura do mito grego é, em primeiro lugar, a existência de uma ordem transcendente, sobre-humana, em que afirmam-se o divino e o diabólico, dirigindo o destino dos mortais, submetendo-os a toda espécie de desatino e gozo, à fúria das paixões e dos sentidos. Por sua vez, os desejos e as paixões são aprisionados e contidos nos labirintos que a razão edifica laboriosa e pacientemente nos espaços da cultura, da linguagem, formulando leis e interdições sem as quais sucumbiria toda e qualquer vida social. Presentificando a interdição milenar do incesto, a castração simbólica, o mito indica a impossibilidade e a loucura de um triângulo

lo familiar às avessas, com papéis invertidos ou permutáveis, e resguarda a soberania e autoridade do pai, do patriarca. Dramatiza, de um lado, a tensão estrutural entre a Natureza, com suas forças instintivas e indômitas, e a Cultura, toda razão e ordem, de outro lado, encena a captura daquela por esta.

Considerado o mito quanto ao seu enunciado, nossa atenção volta-se doravante para a questão da articulação entre mito e romance. Principiemos por estabelecer uma diferença capital entre eles, no que concerne ao ponto de vista da enunciação, servindo-nos da palavra de Philippe Boyer:

"Se o romance deixa aparecer o sujeito do saber, tanto do lado da escrita como da leitura, leitor e escritor tendo embarcado na mesma galera, o mito, por sua vez, seria justamente, na sua escrita como na sua leitura, uma narrativa sem sujeito." 27

Tem-se por conseguinte que, em se tratando de um discurso do saber, o romance apresenta uma narrativa com sujeito, que é um sujeito do saber; ao contrário, o mito articula-se como uma narrativa sem sujeito, posto que faz da verdade o seu objeto, e a verdade não possui sujeito. Desse modo, somente enquanto narrativa anônima é que o mito pode dizer alguma coisa sobre a verdade.

Em Os Sinos da Agonia, narrativa mítica e narrativa romanesca coexistem em permanente estado de tensão, oferecendo ambas um conteúdo de saber, saber que versa sobre o interdito e o poder. Remanejando o mito como matéria de efabulação, o escritor produz uma obra que, longe de consumir os funerais do mito, apresenta mito e romance articulados num único discurso, problematizando a superação histórica do tempo do mito pelo tempo do romance. Pelo seu discurso ficcional, fica evidenciada a di-

visão do sujeito entre o saber e a verdade, assim como a condição ambígua do próprio escritor, na medida em que ele se coloca como sujeito do saber, ou seja, sujeito da narrativa romanesca, ao mesmo tempo que se posiciona como objeto da narrativa mítica, que põe em causa a verdade, a sua própria verdade, da qual ele não pode ser sujeito. Assim, na obra autraniana, o escritor não é tão somente escritor, enquanto sujeito do processo da escrita, mas é também escriba, porquanto copia e recita verdades já dadas, veiculadas pelo saber anônimo que é o mito.²⁸

Tendo presentes, neste passo, as reflexões tecidas no segundo capítulo, relativas à interação entre tempo histórico e tempo mítico, é possível definir o tratamento predominante em relação ao mito na sua reelaboração pela linguagem romanesca. Verifica-se em Os Sinos da Agonia uma contextualização do mito, no sentido de que o enunciado mítico é enquadrado dentro de coordenadas espaço-temporais históricas muito bem definidas. Desse modo, o mito é falado no e para o tempo da história. Contudo, ao invés de deteriorar o conteúdo e esmaecer os contornos do tempo mítico, conforme se poderia imaginar, tal tratamento contribui para afirmar a estrutura mítica do pensamento humano, em sua oposição e interação com o tempo histórico. As verdades recitadas pelo mito são realçadas, enunciadas de modo altissonante, a ecoarem nas franjas de situações históricas concretas, favorecendo divisar o homem em seu duplo papel de sujeito e objeto da história. Na sua articulação com o romance, o mito contextualizado apresenta-nos enfim um conhecimento — a sua verdade — sobre o poder, permitindo vê-lo enquanto essência, enquanto realidade intra e trans-histórica.

Após o desvio efetuado, para que pudéssemos analisar o mito naquilo que enuncia e na sua ligação com o romance, passemos

agora a tarefa de sublinhar as diferenças e as semelhanças entre a narrativa mítica e a narrativa romanesca.

A partir da versão do mito construída por Autran Dourado, não é difícil perceber que a narrativa de Os Sinos da Agonia re-duplica, num contexto e época diferentes, toda a situação mítica própria do mito grego de Teseu e Hipólito, cuja estrutura básica, e problemática, é o triângulo familiar. E, dentro de relações simétricas, o triângulo familiar pode ser facilmente desenhado na superfície da narrativa romanesca, com João Diogo/Malvina/Gaspar ocupando, respectivamente, as posições de Teseu/Fedra/Hipólito. Quanto a Januário, vimos no capítulo anterior que se trata de um duplo de Gaspar.

A exemplo de Teseu, João Diogo Galvão é também o fundador de uma nova raça, segundo explica a seu filho Gaspar. Valente e empreendedor, não singrará mares para realizar seus feitos grandiosos, mas haverá de realizá-los atravessando sertões e matas, matando índios e escravos, a fim de ampliar suas posses. Nele configura-se o perfil clássico do herói, que, através de seus gestos, inaugura uma nova ordem, no caso a da sociedade colonial, pecuária e escravocrata, das Minas Gerais. Como tal, João Diogo é a encarnação da figura do patriarca, com sua autoridade e suas leis, a preservar e a legitimar as relações de produção em seus vastos domínios, onde faz e desfaz, senhor de tudo e de todos. Encarnação tanto mais perfeita quanto mais fielmente reproduz a figura onipresente e onisciente do monarca, de El-Rei, dotada de poder absoluto e capaz de ações absolutas. Nesse sentido, torna-se manifesta a vinculação do herói com a ordem do divino, sendo visto como filho dos deuses.

Por outro lado, não menos manifesta é a natureza possessiva do herói, dado que atua sempre como se fosse sujeito de seus desejos. Sobretudo na sua relação com os outros, especialmente

as mulheres, é que se evidencia seu caráter possessivo. Se Teseu seduziu Ariadne, para com seu concurso exterminar o Minotauro, e depois, traíndo-a, uniu-se a Fedra, também João Diogo penetra na casa de dom João Quebedo com vistas em Mariana, mas termina casando-se com Malvina. São que, diversamente de Teseu, ele é na verdade o seduzido, e mais tarde o traído, o que vem a ser uma diferença significativa, posto que demonstra a condição ambivalente do herói, ao mesmo tempo sedutor e seduzido, traidor e traído, virtuoso e corrupto. Assim como Teseu possui e rapta as amazonas, tratando-as como sua propriedade, não é diferente o comportamento de João Diogo em relação às escravas de sua casa e às suas mulheres. Em ambos encontramos o arquétipo do pai possessivo e vingativo.

À semelhança de Fedra, considerada a personagem mais dramática do drama euripídico, Malvina é construída também como a personagem de mais alta tensão dramática no romance austríaco. Certamente que coopera bastante para o desenvolvimento de suas feições dramáticas o fato de ser ela quem mais se dá conta da divisão de seu ser, dos conflitos que a envolvem. De fato, se ela possui, de um lado, uma extrema sensualidade, uma capacidade apurada de se apaixonar e de se ligar às forças instintivas vitais da natureza, de outro lado, é dotada igualmente de grande poder de racionalização de suas experiências, a fim de ordená-las para a realização de seus desejos. E, como já mostramos, esta sua face racional contrasta intensamente com aquela outra, obscura, a de suas paixões. Delimita-se assim, enquanto ser dividido, o seu caráter demoníaco, do qual o seu próprio nome — Malvina — haverá de ser um sinal, posto que significa, etimologicamente, "maligna", "mal vinda", "mã sina".²⁹

Obviamente que outras semelhanças entre a personagem au-

trianiana e a Fedra das tragédias clássicas podem ser formuladas. Tanto Fedra quanto Malvina experimentam a rivalidade fraterna, sendo Ariadne e Mariana figuras simétricas. Se Fedra confia o segredo de seu coração à ama, do mesmo modo procede Malvina ao fazer de Inácia sua confidente e parceira de tramas. Ademais ambas encontram no suicídio a saída frente aos impasses de sua existência, não sem antes recorrerem ao expediente da carta incriminadora de Hipólito/Gaspar. Entretanto, a par das simetrias registradas, algumas diferenças não deixam de ser produzidas pelo tratamento diferenciador da linguagem romanesca. Uma diferença importante, como resultado do tom eminentemente psicológico do romance, consiste na composição das feições maternas de Malvina, tendo no enteado o objeto favorito de suas atenções. Procedendo dessa forma, fica mais nítida a natureza incestuosa da relação entre madrasta e enteado, uma vez que é bem determinado o papel de Malvina no triângulo familiar. Ela é a mãe, e mãe possessiva. Aqui, faz-se mais incisiva a problematização, pelo romance, da estrutura familiar, cujo papel é essencial para a constituição do sujeito e a fundação da ordem cultural. Compreende-se, pois, que o romance, estribado no tempo histórico e propondo o saber, também de natureza histórica, questione as instituições sociais e culturais, ao passo que o mito, atemporal, propondo a verdade, encena o desejo precisamente para legitimar aquelas instituições. Outra diferença bem relevante reside no fato de ser Malvina, e não Mariana, aquela que tem nas mãos as pontas dos fios; não obstante, se os fios de Ariadne salvam Teseu, ajudando-o a encontrar a saída do labirinto, já os fios de Malvina concorrem para a perdição de João Diogo — suas malhas teciam-lhe a morte. Trata-se de uma diferença significativa na medida em que revela os mecanismos próprios da linguagem romanesca, a exemplo dos deslocamentos e das oposições apontadas, so-

breitudo como linguagem diferenciadora.

Tal como Hipólito, seu modelo mítico, Gaspar apresenta-se como o puro, o casto. Possuindo rara e encantadora beleza, que constitui para ele elemento perturbador, traduz a faceta divina do herói; e como reflexo dos deuses, a exemplo da deusa Minerva e de Hipólito, é também amante da caça. Mas, diante da sensualidade da mulher, é frio, neutro, denunciando um ascetismo que o leva a reprimir parte de seu ser. Assim sendo, ousa desacatar a fúria da paixão que devasta o coração de Malvina, assim como fizera Hipólito. Existe em ambos um excesso que os leva a desafiar o poder de Afrodite, entendendo-se esta deusa como uma força cósmica e potencialmente desastrosa da natureza humana. Diversamente, porém, do que ocorre com a elaboração da personagem Hipólito, no romance, enquanto formalização e atualização de um saber, é esmiuçado o lado edipiano de Gaspar. A análise psicológica, realizada com afinco, projeta luzes sobre sua fixação em relação à imagem materna, sobre seu caráter incestuoso, revelando-se os processos inconscientes da personagem principalmente por meio do discurso onírico. Daí que o Gaspar que se cristaliza nas páginas do romance, oferecendo-se à nossa compreensão, seja da mesma forma ambíguo e esquivo a classificação de cunho moralizante. Ele não se define apenas por suas virtudes; há presentes nele elementos de impureza.

Considerando-se o jogo das diferenças e semelhanças estabelecidas com os modelos míticos, verifica-se que na personagem autraniana é mais visível a marca da ambivalência, mesmo ao nível da cena sintagmática. O Gaspar árcade, pastoril e ingênuo no amor, que se apresenta no palco para contracenar com Malvina e se movimenta pelos espaços da poesia e da música, não coincide com o Gaspar debuxado pelos sonhos de repetição, atormentado

pelos sentimentos de remorso e culpa. Mas tanto quanto Hipólito, não pairam dúvidas quanto à posição que lhe cabe no triângulo familiar: é o filho e, como tal, deverá carregar para sempre o fardo de seu desejo incestuoso, cujo recalçamento destina-o à atitude da vassalagem frente ao poder do patriarca. É bem essa sua atitude ao assumir o lugar do pai e herdar seus bens, renunciando à posse de Malvina para ser o "leal e devotado vassallo" de El-Rei. Novamente nos defrontamos com a problematização da estrutura familiar e de sua função numa sociedade autoritária, como o é a sociedade patriarcal que lhe deu origem.

No tocante ao tratamento diferenciador da linguagem romanesca, ficcional, em relação a Gaspar atua mais uma vez um de seus mecanismos típicos, o da inversão. Com efeito, na passagem do eixo sintagmático para o paradigmático, ocorrem inúmeras inversões. No caso de Gaspar, conquanto seja ele colocado, no plano do enunciado, como o caçador, correspondendo ao elemento ativo, na leitura paradigmática aparece ocupando posição invertida; ele é na realidade a caça, comportando-se como elemento passivo.

Embora não se associe a nenhuma das figuras do mito-matriz, como personagem específica do espaço romanesco, Januário acrescenta à narrativa um rico filão mítico, salientando o trabalho diferenciador da linguagem ficcional. Sendo por meio dele que se abre a narrativa, alcançando também por ele o seu término, Januário relaciona-se, dentro do universo mitológico, com o deus bifronte Jano, o que é denunciado pelo próprio nome. Trata-se de uma divindade romana de origem obscura, dotada de rara prudência, podendo ter sempre ante os olhos o passado e o futuro. Visto que exercia poder sobre o céu e a terra e que possuía a faculdade de olhar para frente, contemplando o porvir, e ver ao mesmo tempo atrás, o passado, representavam-na com uma cabeça

de duas faces, portando numa mão uma chave e, na outra, uma vara. Jano era ainda a primeira divindade a ser invocada nas cerimônias religiosas, pois presidia às portas e aos caminhos, sendo que através dele as preces dos homens chegavam até os deuses. Por ser o deus dos princípios, presidindo ao ano e ao começo de todas as coisas, o primeiro mês do ano lhe foi consagrado — janeiro, do latim januarius, que deriva de janua, que quer dizer "porta".³⁰

O levantamento do contexto mítico em que se inscreve Januário acentua a sua função mediadora, ligando realidades distintas: o mundo do divino e o mundo dos homens, o passado e o futuro, o princípio e o fim, a vida e a morte. Reforça também a sua natureza ambígua e os seus laços com os ritos, especialmente com os ritos de iniciação e de passagem. Mas na narrativa romanesca, como mais um traço diferenciador, a personagem tem mais a ver com o ritual do sacrifício. Com efeito, seja lembrado que Januário é a vítima exemplar executada simbolicamente na praça, dentro de um solene ritual, que o inicia nos mistérios da morte e da vida. Nesse sentido, como vítima (divindade) sacrificada, desponta nele a marca do pharmakos, do bode expiatório, por cujo sacrifício se aplaca e se expia a violência no meio da comunidade. Constituí ele a porta que permite escapar ao círculo da violência indiscriminada. De outra forma ainda, se ele está preso ao passado (a paixão por Malvina, os estigmas da farsa), não cessa contudo de olhar para o futuro, encarando-o como tempo de libertação, de unificação do seu ser dividido.

Por fim, o arcabouço mítico subjacente à narrativa de Os Sinos da Agonia torna-se completo com a manifesta associação de Donginho à figura do Minotauro e de dona Vicentina, à de Pasífae. Refletindo as imagens míticas, Donginho e dona Vicentina simbo-

lizam respectivamente a decadência, tanto da nobreza vicentina quanto da sociedade colonial, e a culpa ancestral, explicação mítica para a ruína econômica e social. Na sua monstruosidade, Donguinho personifica de modo cabal a demência e a violência resultantes da infração das leis ordenadoras da sociedade; homem e animal, constitui-se no sinal alusivo à própria contradição do ser humano, pendendo entre a razão e os instintos, a Cultura e a Natureza. De sua parte, com dona Vicentina é proclamada a idéia patriarcal que atribui à mulher o papel de agente do pecado e da perdição do homem.

Se a nossa análise parece já ter testado satisfatoriamente a "hipótese paradigmática" que a orienta, demonstrando a matriz simbólica do romance autraniano, que nele está refletida a consciência trágica do mundo, limitada a este ponto, ela passaria ao largo de questões centrais formuladas pela própria consciência trágica, mesmo já tendo focado aqueles elementos principais da estrutura da tragédia. Isso porque o problema do bode expiatório — a vítima sacrificial — e a violência que o determina situam-se no cerne mesmo do pensamento trágico.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

1. ARISTÓTELES. Arte retórica e arte poética. Rio de Janeiro, Tecnoprint, s. d. p. 299.
2. idem, p. 310-1.
3. idem, ibidem, p. 304-5
4. Cf. FERGUSSON, Francis. Evolução e sentido do teatro. Rio de Janeiro, Zahar, 1964. p. 18.
5. Cf. KITTO, H. D. F. A tragédia grega. Trad. do inglês do Dr. José Manuel Coutinho e Castro. Coimbra, Arménio Amado, 1972. v. 2, p. 150.
6. Ao estudar as cerimônias que acompanham a passagem de determinada situação a outra, ou mesmo de um mundo a outro, conhecidas como ritos de passagem, Van Gennep as decompõe em ritos de separação, ritos de margem e ritos de agregação. No caso da personagem Januário, a morte relaciona-se com os ritos funerários, portanto, os de separação. Pode-se ler o exílio de Januário como sua viagem de um mundo para outro.

Cf. GENNEP, Arnold van. Os ritos de passagem. Petrópolis, Vozes, 1978. (Antropologia, 11).
7. Cf. ELIADE, Mircea. O sagrado e o profano: a essência das religiões. Trad. de Rogério Fernandes. Lisboa, Livros do Brasil, s. d. (Coleção Vida e Cultura).
8. BORNHEIM, Gerd A. "Breves Observações sobre o Sentido e a Evolução do Trágico". In ————. O sentido e a máscara. São Paulo, Perspectiva, 1975. p. 69-92.

9. idem, p. 73-4.
10. idem, ibidem, p. 75.
11. Cf. FERGUSSON, Francis. op. cit. p. 16.
12. Cf. KITTO, H. D. F. op. cit. p. 116.
13. BORNHEIM, Gerd A. op. cit. p. 79-80.
14. Cf. ABEL, Lionel. Metateatro — uma nova visão da forma dramática. Rio de Janeiro, Zahar, 1968. p. 17-18.
15. Cf. KITTO, H. D. F. op. cit. p. 119.
16. Ao esboçarem o aparecimento da noção de vontade na tragédia grega, Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet mostraram a culpabilidade trágica em termos de confronto entre a tradicional concepção religiosa da falta e a concepção nova oriunda do direito.

Cf. VERNANT, Jean-Pierre & VIDAL-NAQUET, Pierre. Mito e tragédia na grécia antiga. São Paulo, Duas Cidades, 1977. p. 56-7. (Série Universidade, 8).
17. ARISTÓTELES. op. cit. p. 313-5.
18. LESKY, Albin. A tragédia grega. 2. ed. São Paulo, Perspectiva, 1976. p. 35.
19. FERGUSSON, Francis. op. cit. p. 18.
20. Cf. VERNANT, Jean-Pierre & VIDAL-NAQUET, Pierre. op. cit. cap. 2.
21. idem, p. 84.
22. Cf. SENRA, Ângela Maria de Freitas. Paixão e fê: os sinos da agonia. op. cit.

23. Esta versão pessoal do autor para o mito grego está contida em Uma poética de romance: matéria de carpintaria. (São Paulo, Difel, 1976. p. 144-5). Indicada a fonte e dado que a versão já foi transcrita em outros trabalhos, julgamos desnecessário reproduzi-la aqui.
24. Cf. SENRA, Ângela Maria de Freitas. op. cit. cap. 4.
25. Cf. THIS, Bernard. "Incesto, adultério, escrita". In ——— et alii. Atualidade do mito. Trad. da revista ESPRIT, nº 402, por Carlos Arthur R. do Nascimento. São Paulo, Duas Cidades, 1977. p. 41-74.
26. idem, p. 71.
27. BOYER, Philippe. "O mito no texto". In ——— et alii. Atualidade do mito. op. cit. p. 82
28. Tomamos a Philippe Boyer a distinção ora empregada, entre escritor e escriba, por ele desenvolvida no artigo citado na nota anterior.
29. Cf. DOURADO, Autran. Uma poética de romance: matéria de carpintaria. op. cit. p. 143.
30. Cf. SPALDING, Tassilo Orpheu. Dicionário da mitologia latina. São Paulo, Cultrix, Brasília, INL, 1972. p. 76-7.

5. AS VÍTIMAS EXPIATÓRIAS

"Eles estavam loucos por um bode expiatório, para exemplar. Careciam de uma vítima, para melhor poderem fazer a cobrança dos quintos. Quando chegasse a derrama, viria." (OSA,50)

1. O quadro da crise: recorrência, natureza e implicações

Entre os estudiosos da literatura clássica, é corrente a idéia de que a tragédia aborda questões fundamentais da relação dos homens com os deuses e consigo mesmos, e também a de que está na matéria da tragédia o pensamento social da cidade, da polis, entremeado de contradições. Embora sejam ambas as idéias bastante apropriadas, é necessário ter presente que tanto o pensamento social encontrado nas tragédias como as questões por ele propostas promanam de uma sociedade comprometida por graves crises. De fato, os tragediógrafos gregos produziram suas obras em meio a um quadro generalizado de crises, causado pela desintegração da antiga ordem patriarcal e do sistema religioso que lhe emprestava solidez. É no seio dessa sociedade clássica que se formulam conceitos básicos da ordem jurídica, como os de liberdade, vontade e responsabilidade, concorrendo para a formação do sistema judiciário e a fundamentação do Estado, então nascentes. A crise da sociedade e da religião patriarcais dos gregos acha-se determinada em boa parte por tais fatores, na medida em que o desenvolvimento econômico das cidades e o surgimento do sistema judiciário e do Estado acarretam uma descentralização do poder, até então detido por patriarcas e deuses. Assim é que, num período de transição histórica, de remanejamento de poder, a sociedade representada nos textos trágicos encontra-se abalada por grandes comoções intestinas e ameaças externas, traduzidas concretamente por violências, guerras, epidemias e pestes. Ademais, há que se frisar ainda as ligações da tragédia com os rituais e as formas míticas, posto que era encenada como ato soleníssimo para grande parte da população, dentro de ce-

rimônias de cunho religioso e cívico,¹ favorecendo por conseguinte a reflexão sobre sérios problemas da sociedade de seu tempo. Dentro desse contexto, da mesma forma que o ritual religioso, as tragédias apresentam-se como modelos simbólicos eficientes e oportunos, seja para reafirmar e enaltecer antigas tradições, instituições e leis, seja para insinuar questões, críticas, mudanças.

Como tivemos oportunidade de demonstrar em capítulos anteriores, também a sociedade mineradora e patriarcal das Minas Gerais, retratada no romance autraniano, debate-se em meio a acirrada crise, em vista da transição de ciclos econômicos e da decadência política. Nesse sentido, e comparada à dos gregos, podemos dizer que são sociedades simétricas e permutáveis, possuindo traços específicos e comuns. Um deles é a própria recorrência da crise. Mas, conquanto seja um quadro crítico aquilo que as une e identifica, resta saber — e este é o nosso escopo por agora — em que consiste tal crise fundamentalmente, quais são suas características e que tipos de problemas ela designa ou dissimula. Para tanto, o confronto com Os Sinos da Agonia se restringirá às tragédias Hipólito e Edipo-Rei,² respectivamente de Eurípedes e Sófocles. Tais obras, ao refletiram sobre leis e instituições sociais (a exemplo da estrutura familiar, da interdição do incesto e do exercício do poder), para assinalar o sofrimento individual e coletivo advindo do desrespeito a essas mesmas leis e instituições, parecem debruçar-se sobre a questão central da natureza da violência e da vítima expiatória, formulada dentro do contexto mais amplo da crise sacrificial.

1.1. A circularidade da violência e da morte

Em La Violence et le Sacré,³ René Girard analisou com argúcia a natureza mimética e comunicável da violência, que, quando se desencadeia, tende a tomar conta do corpo social sob as formas da violência indiscriminada e da vingança recíproca, pon-do em risco a própria sobrevivência da sociedade, ao atingir o clímax. No seu bojo, a violência carrega a morte, nega o radical da vida, idéia com a qual a humanidade não se acostuma e atira aos porões do inconsciente. Conferindo   violência pri-mazia sobre o desejo, Girard constata o caráter insidioso da violência, uma vez que é ela que, valorizando os objetos atra-v s da media o do rival e fazendo convergir sobre um único ob-jeto vários desejos, cria artifícios e armadilhas que a façam irromper no meio da comunidade. Haja vista, a propósito, os te-mas da rivalidade e do desejo triangular, focados quando tra-tamos do duplo monstruoso. Uma vez desencadeada, a violência con-tagia todos e multiplica-se, semeando morte e destrui o, num círculo vicioso em que violentos e violentados não ocupam po-si es fixas e, sim, permutáveis. A violência e a morte fundam-se, pois, numa circularidade implacável, da qual não se pode esquivar senão mediante o recurso a uma violência unânime e fun-dadora de nova ordem, capaz de restaurar a harmonia no corpo so-cial.

Nas sociedades arcaicas — ensina o mesmo Girard — ao religioso competia produzir a ruptura do círculo da violência e da vingança, por meio da violência unânime e purificadora de toda a comunidade, por isso mesmo inving vel, realizada dentro do ritual sagrado do sacrifício. Estabelecendo, com base numa transcendência, as distin es entre uma violência pura, leg ti-ma, e outra, impura e ilegítima, o religioso em vez de suprimir

a violência, ordenava-a e dirigia-a contra as formas de violência ameaçadoras do corpo social. Patentear-se dessa maneira o papel insubstituível do rito sacrificial, qual seja o de sua função reguladora da violência, protegendo contra ela determinadas pessoas e grupos sociais — as vítimas não-sacrificáveis —, na medida em que canalizava as substituições e os deslocamentos, que se operavam de forma incontrollável em meio à crise violenta, em direção de vítimas sacrificáveis, cuja vingança não seria reclamada. Aqui se afirma o mecanismo estruturante da vítima emissária como forma de contenção da violência.

Com o aparecimento do sistema judiciário, respaldado na imparcialidade da autoridade judiciária e também dotado de transcendência, coube a ele desempenhar nas sociedades modernas a missão própria do sacrifício na sociedade arcaica, ou seja: racionalizar a violência, a vingança, e empregá-las sem risco para a segurança do corpo social. Capaz de grande eficácia preventiva, o judiciário existe, contudo, enquanto vinculado a um poder político, podendo oprimir ou liberar a violência. Na tarefa de conter e ordenar a violência, tanto no âmbito do sagrado como no do sistema judiciário, recorre-se à formulação de leis e interdições que garantam as diferenças culturais e impeçam a convergência de desejos sobre os mesmos objetos.

Pode-se concluir, portanto, que o convívio social funda-se na ordem cultural, entendida como sendo um "sistema organizado de diferenças culturais", que possibilita estabelecer a diferença entre violência impura e violência purificadora, definir o que deva ser desejável, em oposição ao indesejável, e assegurar o funcionamento das instituições sociais, como as da Família e do Estado. Ora, não são em Os Sinos da Agonia como

também nas tragédias indicadas, a de Sôfocles e a de Eurípidés, o quadro de crise que se delineia é o da crise sacrificial,⁴ caracterizada pela perda das diferenças culturais, que se traduz objetivamente pela indistinção entre a violência legítima e a ilegítima, pelo desmoronamento das instituições sociais e a simetria das represálias. Com efeito, o crime de Malvina, Gaspar e Januário, conforme demonstramos em capítulo precedente, não consiste exatamente na negação das diferenças: em vez de anuladas, as diferenças são embaralhadas, na medida em que a transgressão abala tanto a ordem familiar, pelo parricídio e o incesto, como a ordem social, pelo regicídio. Nesse sentido, vale registrar a observação do negro Isidoro, vendo em Malvina aquela que "embaralhou o jogo" (OSA, 210). Obviamente não podemos deixar de salientar a natureza metafórica da observação, em estreita relação com o que vimos de dizer. Bem se vê que o crime das personagens autranianas reproduz, em sua essência, o crime de Édipo, um crime-modelo já fixado literariamente. Um e outro tornam esmorecida a estrutura social; sem sentido as suas instituições; configurando a crise sacrificial, instauram a confusão violenta, pela perda das diferenças e da identidade.

Interpretada como crime de lesa-majestade, posto que atinja a pessoa de um leal amigo e representante de El-Rei, a morte de João Diogo demanda uma série de medidas de represália, retaliativas, por parte do poder constituído, a delimitar o paroxismo de uma crise violenta. Basta ver de início a presença acintosa dos "dragões embalados" pelas ruas de Vila Rica, controlando o movimento da população e anunciando os decretos e as decisões do governador e de El-Rei. Além disso, como medida de extrema eficácia psicológica — e não menos violenta —, paira sobre toda a Vila o temor de uma derrama iminente. Como expressão cabal da arbitrariedade e do caráter vingativo do poder mo-

nárquico, a derrama, em seus efeitos, assemelha-se a uma peste, parecendo ao coronel Bento Pires, mesmo em pensamento, aterrorizante violência. Assinalando a exata medida e natureza do crime praticado, com a encenação da farsa não é somente o sistema judiciário que é acionado como instrumentos de inibição e canalização da violência, mas também o mecanismo arcaico do ritual do sacrifício. Estamos claramente diante de uma violência massiva, unânime e fundadora de uma nova ordem. Todavia, na narrativa autraniana, dado que objetiva os mais íntimos movimentos da crise, tanto o ritual como a ordem jurídica são apreendidos dentro de uma ótica crítica. Ao primeiro é atribuído um caráter de embuste: a farsa do sacrifício dissimula aos olhos da comunidade a verdadeira origem e exercício da violência, perpetuando a sua prática no corpo social; quanto à segunda, a ordem jurídica, é denunciado seu aspecto tendencioso, opressor. Ambos — o ritual e o sistema judiciário — estão atrelados a um poder político, monárquico e patriarcal, e colocados a serviço de seus interesses. Em termos comparativos, diríamos que, se em Édipo-Rei é retratada a decadência das instituições religiosas arcaicas, com o fito de resgatar ainda sua função social, como a do sacrifício, em Os Sinos da Agonia deparamos com a perversão do sistema judiciário, ficando exposta a natureza parcial e arbitrária daquela instituição destinada a exercer nas sociedades modernas o papel do rito sacrificial, ou seja, o de racionalizar e administrar construtivamente a violência.

A palavra e obra literárias, uma vez que logramos obter êxito no desvendamento das relações paradigmáticas do texto, constituem formas eficazes de reflexão sobre nós mesmos e nosso tempo, particularmente se dotadas de teor crítico. Desse modo, revestida de muitos traços do rito, por ser também forma simbólica,

a obra literária torna-se, em tempos de confusão e crise, segura via de acesso às origens mais remotas das angústias e lesões que minam a vida do corpo social, jorrando luzes sobre aquilo que, de outra forma, não nos seria dado conhecer. No caso do romance autraniano, o conhecimento se sobrepõe ao desconhecimento, vindo à tona o que se mantinha submerso: como um saber, desoculta as raízes da violência e marca as formas de seu exercício no seio da comunidade. Em algumas cenas do velório de João Diogo podemos encontrar elementos que atestam a procedência desse nosso ponto de vista. A primeira cena é a da chegada do Capitão-General ao sobrado da rua Direita para prestar sua homenagem ao morto. Narrada da perspectiva de Gaspar, é ressaltada uma dissonância significativa:

"Nas cores vistosas de sua farda (vermelho e amarelo), enfeitada de galões e galacês, bandas e veneras, esmalte e pedrarias, o Capitão-General destoava do luto geral, brilhava. Mas ele era o Capitão-General e Governador das Minas, se vestia na sua melhor gala, homenageava o prestante súdito" (OSA, 142).

O brilho destoante do Capitão-General, em contraste com o ambiente de luto e dor, põe em relevo a oposição vida/morte que marca toda a cena do velório. Note-se que as cores da farda, vermelho e amarelo, conotam a idéia de "sangue" e "ouro". Como novo "Sol da América", o brilho dourado do Capitão-General é alcançado às custas do sangue vertido. Noutra cena, pouco adiante, em que Malvina entra na sala após a chegada do Governador, as simetrias são evidentes. Tudo eclipsa em torno da madrasta de Gaspar, cujo brilho e beleza supera a imponência do Capitão-General e faz olvidar a figura tétrica do morto. Também Malvina é dissonante: o seu cumprimento ao representante de El-Rei é teatral, bem como os movimentos que juntos realizam:

"Malvina dobrou os joelhos, curvou a cabeça na reverência ao Capitão-General. Ele segurou-lhe a mão, levantou-a, impediu-a 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." (OSA, 148)

Não seria impróprio afirmar que se trata de uma dança macabra, vampiresca. Nem se pode deixar de anotar que a expressão "grande festa de dor", numa síntese de paradoxos, aponta para o caráter impreciso dos limites entre o ritual da morte e a festa da vida. E uma verdade latente fulgura nos espaços vazios do texto, recuperada pelo nosso esforço de leitura: é na efusão do sangue, em meio à confusão violenta, que o poder encontra seu brilho e beleza. Sua natureza é hematófaga. Assim, unidos Malvina e o Capitão-General na mesma dança, fica patente que as relações femininas não diferem substancialmente das relações masculinas. Umas e outras são relações de dominação, de violência e morte.

Se, como verdadeiro assassinio das diferenças no seio da família e da sociedade, o homicídio impetrado contra João Diogo permite-nos caracterizar o clímax da crise violenta e determinar a natureza circular da violência e da morte, assim como o caráter hematófago do poder, no entanto, é tão somente aí, ao atingir-se o ponto culminante da escalada da violência recíproca, das vinganças e represálias, quando periga toda a comunidade, que se consolidam as possibilidades de um desfecho da crise, através do mecanismo das vítimas expiatórias. Uma vez instaurada em Vila Rica, no coração da sociedade mineradora, a violência não cessa por si sô, mas reclama o sacrifício de determinados indivíduos, eleitos como bodes expiatórios. Sobre eles convergem-se todos os ódios e rancores que grassam na comunidade, e sua morte é capaz de eliminar as dissensões e os conflitos,

restaurando a harmonia e a unidade social.

1.2. A seleção das vítimas

Empenhado na produção de um discurso ficcional crítico, a temática do bode expiatório, por sua íntima relação com a violência, desponta como objeto privilegiado de reflexão por parte da obra autraniana. Em Os Sinos da Agonia, ela é formulada de modo completo na encenação da farsa, retrato crítico e desmitificador do sacrifício ritual. Conquanto devesse proteger a sociedade mineradora e patriarcal das Minas Gerais da violência interna, não cumpre contudo o seu papel o sacrifício em efígie de Januário, visto que a violência se abate até mesmo sobre pessoas que deveria proteger, sobre vítimas não-sacrificáveis. Na verdade, o sacrifício é praticado por mãos impuras, contaminadas pela violência ilegítima, o que provoca o enlouquecimento do mecanismo sacrificial. Nesse contexto, Januário figura indubitavelmente como imagem acabada da vítima expiatória, do pharmakos não lhe faltando até mesmo uma clara idéia de sua função:

"Eles estavam loucos por um bode expiatório, para exemplar. Careciam de uma vítima, para melhor poderem fazer a cobrança dos quintos. Quando chegasse a derrama, viria. Era o que falava o pai, e tudo tinha encadeamento e sentido" (OSA, 50).

Na passagem acima, a natureza do sacrifício mostra-se invertida: ao invés de conter a violência, com a eliminação do bode expiatório, o sacrifício de Januário erige-se em pretexto — verdadeira senha — para fazer irromper a ação violenta por parte do poder arbitrário do monarca; daí o seu caráter de logro, porquanto se trata de um uso às avessas do mecanismo sacrificial. Produzido no interior de uma ordem sócio-cultural

determinada, cumpre ao rito sacrificial, paradoxalmente, anunciar e legalizar a ação retaliativa do poder, na sua forma mais drástica — a da derrama, fazendo com que a violência do monarca apresente-se como "legítima", dotada de um encadeamento e uma lógica implacáveis, que desintegram a verdade pessoal, tornando-a puro absurdo, como haverá de parecer ao próprio Januário. Em verdade, aqueles que são capazes de realizar ações absolutas, que usufruem do arbítrio, tendem sempre a estabelecer relações objetuais, em que o outro é destituído de autonomia, incapaz de construir sua própria verdade, sendo apreendido apenas enquanto objeto.

Fixando a atenção sobre o aspecto lógico do mecanismo sacrificial, vê-se que a escolha de Januário como vítima não é aleatória. A seleção das vítimas obedece a alguns critérios objetivos, conforme verificou R. Girard ao analisar a mentalidade persecutória.⁵ Nos períodos de crise violenta, as vítimas expiatórias são recolhidas de entre as minorias étnicas e religiosas, de entre os fisicamente anormais: doentes, deformados, loucos. Também conformam-se ao modelo de vítima os que oferecem quer a anormalidade de comportamento, quer a anormalidade social, desdobrando-se esta última tanto na marginalidade dos pobres e miseráveis, os de fora, quanto na dos ricos e poderosos, os de dentro, ou seja, nos extremos da riqueza e da pobreza, do sucesso e do fracasso, do vício e da virtude.

Ora, sendo filho bastardo e mestiço, com sangue de índio correndo em suas veias, Januário pertence a uma minoria étnica, a que se nega até mesmo a identidade racial; minoria que não é socialmente reconhecida, porquanto não se integra no sistema de produção da sociedade mineradora. Ademais, impossibilitado de uma relação efetiva e socialmente assumida com o próprio pai,

e senhor branco, o abandono a que este o condena, após a fuga da prisão, expõe a sua anormalidade tanto do comportamento, visto que é situado do lado da impureza e do vício, por causa de seu caráter agressivo em relação às mulheres, como social, posto que é elemento marginal. Como vítima passível de ser sacrificada, sua escolha materializa-se bem antes, quando é envolvido por Malvina na sua trama de contestação do poder atribuído ao masculino. Na realidade, ao escolher Januário, Malvina leva em conta muito mais o caráter marginal do mameluco que a capacidade de satisfazer sua "parte quente de fêmea"; como elemento marginal, desprovido de poder, Januário propicia a Malvina uma relação assimétrica, desigual, capaz de assegurar para ela vantagens expressivas em caso de um confronto sério entre ambos. Delineado então como uma síntese de vícios, fracassos, pobreza racial e material, Januário desponta como modelo exemplar de vítima expiatória, cuja eliminação não seria reclamada por ninguém.

Contudo, cometeríamos distorções empobrecedoras da compreensão da obra autraniana se víssemos Januário, enquanto herói trágico, de forma imobilista, ocupando tão somente a posição do fraco e oprimido. Dentro da consciência trágica refletida pelo romance, a violência não é monopolizada por nenhuma das personagens, de forma que nem Januário encarna a essência do oprimido, nem Malvina ou João Diogo encarnam a essência do opressor. De fato, o espaço concêntrico da violência e da morte é regido — já adiantamos — pelo princípio da alternância das posições,⁶ com os heróis trágicos desempenhando ora o papel do violento e do opressor, ora o do violentado e do oprimido, em meio a agons bem definidos. A própria situação de Januário presta-se como exemplo elucidativo do princípio da alternância trágica. A presença constante do preto Isidoro ao seu lado, como seu escravo, recadeiro e guarda-costas, atesta de modo irrefutável sua con-

dição de senhor e branco, de opressor, dado que é proprietário da vida e do corpo do negro. Por outro lado, com a ruptura produzida pelo crime que veio a praticar, verdadeiro regicídio, sua posição é invertida, passando à condição de fraco e oprimido e violentado. Desse modo, se antes estava no alto, era grande, um senhor, agora, depois do exílio e da convivência contínua com Isidoro, identificando-se com ele na cor, Januário encontra-se por baixo, é pequeno, um escravo. À semelhança de Édipo, Januário é também um homem ambíguo, marcado pelos extremos. Como criminoso, regicida, é revelada sua monstruosidade; atentando contra as regras fundamentais da sociedade, coloca-se acima e abaixo dos homens, sem medida e sem lugar.

O princípio da alternância aplica-se também em relação a Malvina e Gaspar, ainda que, no caso deste último, seja restrito ao plano das réplicas verbais. Com efeito, em determinados diálogos de Gaspar com Malvina ou com Inácia, percebe-se uma nítida oscilação entre momentos de serenidade e de cólera. Como desdobramentos das querelas e desavenças encontradas no interior da sociedade, tais diálogos equivalem, na prática, a verdadeiros combates corporais. Torna-se correto concluir, portanto, que Gaspar participa a seu modo do jogo da violência, figurando ora como dominador, ora como dominado. Alguns duelos verbais bem expressivos podem ser assinalados entre Gaspar e Malvina, a exemplo do que ocorre quando a madrastra provoca o enteado, a fim de o fazer acompanhá-la até a Vila do Carmo; ou daquele outro, quase desprovido de palavras, quando ela desce para o velório e Gaspar quer mostrar-se forte, dominador, vestido de sua nova figuração de sucessor do pai. Neste momento, ocupando os dois lugares opostos em relação à essa, o combate se processa mais em termos de linguagem não-verbal, encrespado pelo ódio súbito ao Capitão-General que se apodera de Gaspar:

são os olhares que se cruzam, num duelo mortal, com Gaspar querendo a certeza de aniquilar seu desejo e derrotar Malvina. Mas ao final, é ela quem toma a iniciativa e dele se aproxima, dominadora, não sem que antes tenham os combatentes alternado posições. É no momento em que Gaspar comunica a Malvina sua decisão de voltar a residir na antiga casa do arraial do Pe. Faria que se verifica, todavia, o mais significativo e dramático agon verbal entre eles, valendo a pena sua transcrição para melhor análise e entendimento:

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

Malvina deu um grito, foi-se curvando até cair de joelhos no chão. Abraçou-o pelas pernas. Ele imóvel e duro, não a levantaria. Não, disse ela chorando. Não depois de tudo que aconteceu. Tudo por você. Não adianta mais fingir, você agora sabe de minha paixão. Se não sabia, fica sabendo. Eu o amo, Gaspar, sempre o amei. Desde a primeira vez que o vi. Desde aquela vez.

Não, disse ele, e ela foi se erguendo sem soltá-lo, abraçando-o mais, se apoiando para se levantar. De pé, segurou-o pela cabeça. Cara a cara, olhos nos olhos. Não por quê? Um terror frio o dominava. Certo porém do que ia fazer. Porque você é a mulher de meu pai. Mulher de meu pai foi minha mãe. Como? gritou ela sacudindo-o, os olhos pingando lágrimas. Seu pai está morto, somos livres. E que tenho eu a ver com sua mãe? Tudo e nada, disse ele. Eu não conseguiria, Malvina. É melhor você se convencer. Não, dizia ela gritando e chorando. Consegue! Pode! E beijou-o na boca. Ele não se mexeu, não se mexeria. De pedra, de gelo. Os lábios dele eram frios e molhados. Esfogueada, em desespero, ela beijava-o, mordida-o. Apalpava-o, sacudia-o.

Vendo-o frio, se vendo recusada, empurrou-o para trás. Frio e frouxo! disse ela num último assalto, a ver se lhe ofendendo os brios, conseguia fazer com que ele ao menos se mexesse. Você não é homem! disse ela finalmente.

Gaspar abaixou a cabeça, sem dizer palavra se afastou." (OSA, 172)

Na passagem transposta, há que se frisar inicialmente o

tom de desafio a marcar o encontro das duas personagens. Como arma de combate, os desafiantes portam apenas a palavra, que traduz paixão e desespero incontidos, da parte de Malvina, e a força das leis, do lado de Gaspar, cujas palavras fazem aflorar ao nível sintagmático a expressa condenação das relações incestuosas. Note-se ainda que os combatentes se enfrentam obedecendo a uma tática de avanços e recuos: Gaspar fala desafiando, depois se refugia no mutismo e na frieza, à espera do contra-ataque da madrasta; esta revida e também aguarda, quer uma resposta, e, quando seus argumentos não resolvem, agride mais violentamente. Por outro lado, a cena é bastante dinâmica, em que pese certa imobilidade de Gaspar. Malvina se movimenta e luta contínua e incansavelmente, conforme comprovam os verbos empregados — "curvar", "cair de joelhos", "levantar", "sacudir", "empurrar", "apalpar", "morder", "gritar", "chorar" etc. Como se vê, a cena que se desenrola é a de um autêntico combate, em que a violência comparece como principal protagonista, sob as mais variadas formas, até mesmo na frieza e passividade de Gaspar.

Conquanto tenhamos caracterizado Januário como modelo exemplar de vítima expiatória, urge afirmar no entanto que, atendendo-se ao jogo dos reflexos e dos duplos monstruosos que se faz presente no auge da crise violenta, o papel de vítima não é monopolizado por Januário, podendo ser permutável. Na verdade, não é Januário o único culpado, mas todos são responsáveis pela destruição da ordem cultural. Desse modo, advogamos a tese de que, em Os Sinos da Agonia, também Malvina e Gaspar posicionam-se como vítimas expiatórias. Mais ainda, colocando a nu as sutilezas do mecanismo do bode expiatório, a narrativa australiana acaba por eleger Malvina como a vítima por excelência. E o que tentaremos mostrar a seguir, depois de salientar os elementos que fazem de Gaspar uma vítima.

Ao tomar conhecimento da existência da carta que o incriminava e do suicídio de Malvina, Gaspar sucumbe à mais completa passividade diante dos acontecimentos: "Nada mais tinha a fazer. Ao contrário do outro, não morreria em efígie, impossível e inútil fugir" (OSA, 205). Como Januário, também ele será sacrificado, só que num verdadeiro sacrifício, com derramamento de seu sangue. Evidentemente que a postura imobilista da personagem resulta de sua visão trágica do mundo, marcada pela fatalidade. Em sua consciência de culpa, que o designa como cúmplice na morte do pai, isto é, como parricida, sinal de sua monstruosidade, Gaspar é dominado pelo sentimento de impotência, sendo inexorável o castigo. Some-se a isso, entretanto, o fato de que Gaspar é ainda um elemento marginal e que se mostra consciente de sua marginalidade. Em primeiro lugar, ele fornece uma incontestável anormalidade de comportamento, em vista de seu jeito "mazombo", de poucas palavras desde criança, responsável por sua "fama de estúrdio e esquisitão". Se ele está em princípio perfeitamente agregado à sociedade mineradora das Minas Gerais, como filho de um de seus mais ilustres membros, o potentado João Diogo Galvão, sua viagem para a Corte, a fim de realizar estudos, corresponde a um rito de margem, todavia; opera-se nele um processo de marginalização, consolidado mais tarde com o seu hábito de viver sozinho, entregue à caça, que o torna dessemelhante. Quando Gaspar retorna enfim, motivado pelo falecimento da mãe, é como um estranho que ele regressa, como portador de uma diferença. Sinal desta diferença é o saber adquirido no reino, fonte de suas atitudes contestatórias, fazendo com que o pai o tema e o respeite, de certo modo.

Em segundo lugar, não é só a anormalidade de comportamento que estigmatiza Gaspar; ele encerra igualmente uma anormalidade social, configurada pela marginalidade dos de dentro. De fa-

to, conforme já anotamos, há nele não só um excesso de saber e de virtude (se bem que esta, ambígua, denuncie uma falta, por causa de seu comportamento frio frente às mulheres), mas também de riqueza e poder, dado que é herdeiro do pai. Tais atributos são insuficientes, contudo, para encobrir seu ser fraco e abúlico. Assim sendo, Gaspar conforma-se também ao papel de vítima expiatória, por cujo sacrifício intenta-se aplacar a violência que abala as instituições garantidoras da vida em sociedade.

2. A prática da devoração

A caracterização de Malvina como sendo a vítima expiatória por excelência cremos constituir-se, ao fim das contas, num ponto nodal de nossa análise, cujo deslindamento nos permitirá apropriarmos do saber veiculado pelo discurso ficcional autraniano, ou seja, o de que o exercício do poder consiste numa prática de devoração e entredevoração, legitimada e sacralizada pelo rito sacrificial. O acesso à compreensão do papel desempenhado pela principal protagonista feminina de Os Sinos da Agonia somente pôde se efetivar, obviamente, após longo percurso analítico, que exigiu a explicitação das relações simbólicas estruturadoras da narrativa. É na medida em que o discurso analítico vai desvelando a dimensão paradigmática da obra, a lógica dos encadeamentos simbólicos, configurando uma narrativa calcada no mito, no rito, na violência e na percepção trágica do mundo, que se torna possível apreender a trajetória de Malvina enquanto vítima expiatória.

Compete-nos agora, por conseguinte, argumentar da forma mais lógica e coerente possível, estribando-nos em dados oferecidos

pelo próprio texto autraniano, para ratificar a função de vítima emissária por excelência interpretada por Malvina. Para tanto, nosso raciocínio percorrerá dois momentos distintos, porém articulados. Num primeiro momento, procederemos a uma leitura daquele conteúdo manifesto, situado dentro da ótica do masculino e por ela produzido, que designa Malvina como mulher fállica, agente de impureza e desequilíbrio. Posteriormente, num segundo momento, empreenderemos a recuperação do conteúdo latente, subjacente ao primeiro, onde se revela a verdadeira natureza de Malvina, a de vítima que, tomando sobre si toda a culpa e malignidade de uma sociedade violenta e opressora, expia a violência, vedando à comunidade que a sacrifica o acesso às origens da sua própria violência.

2.1. O fantasma do masculino: a mulher fállica

Ao ingressar na sociedade mineradora, como segunda esposa do potentado João Diogo Galvão, a Malvina está determinada a execução de uma dupla tarefa, a que já aludimos em capítulo anterior. De um lado, deve legitimar a ascensão de João Diogo aos centros de poder, conferindo-lhe nobreza e brasão; compete a ela, de outro lado, resgatar a confiabilidade da comunidade na competência sexual do potentado, na sua capacidade genital e reprodutora de súditos para El-Rei, confirmando sua antiga fama de homem "femeeiro" e "padreador", já agastada pelo peso da idade. Em última instância, por meio dela João Diogo haverá de se afirmar como sendo o patriarca, aquele que detém o poder, o falo, metaforicamente presente na narrativa nas imagens do clavinote e da pistola de prata. No contexto da sociedade patriarcal, o desempenho da missão destinada a Malvina exige

a mais completa sujeição aos interesses do masculino, devendo a mulher renunciar à procura e afirmação de sua própria identidade. Em outras palavras, a postura da mulher há de ser sempre a de objeto do desejo do patriarca, ou marido, abdicando dos próprios desejos e interesses; isto é, está impedida de se colocar como termo diferente, como o outro na sua radical diferença, conformando-se tão somente em ser reflexo.

Com efeito, o êxito de Malvina no cumprimento de sua missão depende de que seja fiel cópia de Ana Jacinta, a primeira e falecida esposa de João Diogo, com as vantagens de ser jovem e filha da nobreza. Pois bem, os traços distintivos de Ana Jacinta, sinais de sua positividade e aceitação social, consistem precisamente em que seja esposa e mãe, bondosa e pura, o que indicia sua pertença propriamente à esfera do sagrado, como mulher pura e mãe abnegada, condição esta metaforicamente assinalada na narrativa por sua fixação com o branco. Nesse sentido, ela realizava de modo cabal a função da maternidade, o papel de esposa, merecendo a aceitação e estima de todos, até mesmo dos pretos da senzala. Enquanto ser destinado à veneração, ela justificava a ordem patriarcal e opressora, na mesma medida em que minimizava o sofrimento dos escravos. Como um significado legalizado e legalizador,⁷ em merecendo a reverência dos oprimidos, possibilitava a socialização de emoções violentas de forma ordenada e não virulenta. A consideração com que os oprimidos a tratavam e a veneração com que dela se lembravam representava, no fundo, o temor deles relativamente àquela ordem que os oprimia e devorava. Assim procedendo, em vista da assimilação dos traços positivos pertinentes à primeira esposa, sua reduplicação, é que Malvina se enquadraria dentro da normalidade feminina estabelecida, recebendo também aprovação social.

O que se verifica contudo, bem o sabemos, é a recusa de Malvina em cumprir uma função definida pelo e para o masculino, obrigando-a à renúncia de si mesma. Com isso a personagem frustra as expectativas e esperanças sobre ela depositadas pela ordem patriarcal, assumindo então um caráter divergente, que favorece a imposição de seu próprio projeto de vida e felicidade. De acordo com este, Malvina deve atuar e realizar-se como mulher desejante, ativa, afirmando-se como sujeito de seu desejo, alguém que não renuncia à procura da própria identidade. Desse modo, pois, à proporção em que é ela que determina e constrói seus próprios caminhos, toma atitudes discrepantes, que se chocam com os padrões da normalidade feminina, redundando na ruptura entre o seu projeto e os propósitos da sociedade patriarcal. Mais ainda, descobre que o masculino e o feminino, dentro desta sociedade, encontram-se em frontal oposição, e qualquer concessão do segundo resultaria em seu fatal aniquilamento. Para realizar seu projeto pessoal, torna-se imprescindível, pois, contestar a primazia do masculino e apoderar-se do poder, numa luta em que deverá empregar todos os seus recursos. Diante disso, Malvina realizará um jogo dúbio, que evidencia a condição ambivalente do feminino: ao mesmo tempo em que contesta e se opõe ao poder opressor do masculino, ela também exerce um poder através da sedução e devoração sexual, reduplicando-se assim a prática da devoração e da entredevoração.

O episódio em que se relata o casamento de Malvina já deixa entrever sua condição de mulher desejante, sujeito de seus desejos. Havendo herdado a natureza da mãe, mostra-se dotada de grande sensualidade e poder de sedução, além de forte dose de autoconfiança e autonomia, como se depreende da seguinte passagem:

"Era moça de grande ânimo e vontade, de uma vontade, ânimo e astúcia, tão grandes feito a mãe na mocidade. Além de se saber muito mais nova e bonita do que Mariana, confiava nos seus encantos e chamarizes, no poder infalível de suas maquinações. É verdade que os seus santos padroeiros eram muito fortes, ajudavam muito, mas ela confiava na sua própria fortidão e sina." (OSA, 76)

Importa registrar, no entanto, que o casamento de Malvina não significa sua sujeição à estrutura do casamento nem aos desejos do marido. Em primeiro lugar porque, possuindo vontade própria, coloca o casamento como um meio para viabilizar seu projeto, que não excluía confortos, riquezas, comodidades; em segundo lugar, porque ela não se posiciona como objeto do desejo de João Diogo, uma vez que era Mariana, a irmã mais velha, quem a ele estava destinada em casamento. Na verdade, exercendo seu poder de sedução, é Malvina quem escolhe João Diogo; o velho potentado das Minas Gerais é seduzido por sua beleza, comparada ao sol:

"E Malvina apareceu. Foi como se um sol entrasse na sala, todos pensaram na pasmeira. Tão esplendorosa vinha. O vestido de seda farfalhante, o jeitoso penteado, a graça faceira da fita de gorgorão azul." (OSA, 81)

E especialmente Gaspar quem logrará vislumbrar a verdadeira natureza de Malvina, precisamente por ocasião do velório de João Diogo. E não podia deixar de sê-lo, por quanto é tão somente aí, com a morte do patriarca, sustentáculo da ordem masculina, que se materializa a possibilidade de Malvina afirmar sua identidade. A condição irredutível era, portanto, que antes fosse devorado o patriarca, num ritual iniciado naquela primeira sedução há pouco assinalada. Para Gaspar, entretanto, sua experiência representa o confronto com uma dupla Malvina e com o poder do simbólico. De fato, ele realiza o conhecimento de que a Malvina que mandara chamar, quando da chegada do Capitão-General

prestar suas últimas homenagens ao falecido, era bem diversa daquela outra Malvina que se apresentou na sala. A primeira, segundo as palavras de Gaspar, "era apenas uma palavra e um nome, pessoa não" (OSA, 146), ou seja, pura imagem especular, um nome sem conteúdo real. É a Malvina da linguagem, mero vazio, uma vez que é da natureza do simbólico desintegrar o real, deixando em seu lugar apenas nomes, nomes que Gaspar confessa não aprofundar "até encontrar o ser que eles designavam" (OSA, 146). Representando os indivíduos de acordo com seus papéis no mundo da sociedade e da cultura, a linguagem é apreendida como um denso véu, a interditar nosso acesso à essência do ser e do desejo.

Já a Malvina real, aquela que entrou na sala, não coincidia com a Malvina da linguagem, compreende Gaspar. Trata-se de alguém dotado de conteúdo real, desejante, autônomo, livre. Para Gaspar, é uma mulher "tão real e diabolicamente maravilhosa", "tão queimosa e irradiantemente presente", que atemoriza e petrifica, fazendo-o tomar consciência de seu desejo recalçado:

"Vinha tão bela, mais bela do que realmente foi, pensava ele varado de luz e dor. Mais bela velada de luto, na presença da morte. Ele em pânico viu-a pairar sobre as nuvens do abismo. E de repente, ainda em suspenso pânico, viu: aquilo pelo qual se sentia desde sempre fascinado não era a morte propriamente, era a beleza, a beleza que ele não se permitia nem sequer pensar. Por temer, por se saber sem forças, antecipadamente derrotado. Tão grande era o seu desejo, a muda e sinistra atração, ele tinha de se proteger com o manto da morte, da brancura, da pureza sem cor. Temia e amava as mulheres no que elas tinham de mais quente e belo, forte e devorador. Aquele quentume, cheiro de sangue das fêmeas bravias no entardecer." (OSA, 147)

Os predicados que caracterizam a Malvina real, como se pode ver, longe de a definir como esposa, a confirmam enquanto

mulher, isto é, alguém que afirma sua identidade e individualidade, que é sujeito e não reflexo.⁸ Nesse sentido, a protagonista feminina de Os Sinos da Agonia contradiz a normalidade feminina e recobre-se de traços negativos, constituindo-se numa ameaça para a ordem masculina. Em sua liberdade e autonomia, Malvina revela-se como um ser de extremos, anormal; propondo o contraste, denuncia a condição especular da mulher na sociedade patriarcal, e atrai sobre si o ódio das mulheres submissas: "Tão senhora de si e tão livre, as outras mulheres se sentiam diminuídas e de longe a acusavam" (OSA, 146). Prefigura-se aqui, portanto, um traço — o da anormalidade de comportamento — indicador da pertença de Malvina ao quadro das vítimas sacrificáveis.

Dando seqüência à leitura do conteúdo manifesto, apreensível na própria dimensão sintagmática da narrativa, do dito, resta estabelecer, a partir basicamente dos discursos de Januário e Gaspar, portanto dentro da ótica e da ideologia do masculino, como é representada e descodificada a Malvina real, ao nível da sociedade e da cultura.

Definida por traços negativos, com seu poder de sedução e inteligência capaz de impossíveis tramas, Malvina haverá de ser representada e experimentada, dentro da ótica do masculino, como real perigo, elemento contagioso, condutor de impureza e pecado; revestida de extrema malignidade, é apreendida como encarnação do próprio demônio, ao fim das contas. A Januário e Gaspar, vítimas de seu poder, de suas tramas, ela apavora e amedronta, colocando-os às voltas com seus próprios fantasmas e temores. A Malvina que os subjuga e que é por eles representada, espelha modelos de mulheres míticas, sedutoras e perigosas, localizadas na mitologia grega e já fixadas na literatura ociden-

tal. Trata-se de mulheres cujos destinos nos ajudarão, por certo, a decifrar e entender o destino da personagem autraniana.

A exemplo de Circe,⁹ a madrasta de Gaspar sabe "dosar muito bem suas mezinhas e poções" (OSA, 84). Assemelha-se, pois, a uma feiticeira ou bruxa que, manipulando suas drogas, faz dos homens o que bem quer, animalizando-os. Seduzido e envenenado por ela, Januário é comparado a "um cachorro cheirando o rastro do dono" (OSA, 210), ou a um passarinho imobilizado pela cobra. Diante de Malvina, Januário há de sentir-se pequeno, uma menininha; como João Diogo, convertido por ela numa "velhinha faceira", também ele perceber-se-á amaricado, mulher. Em seu poder de seduzir, na medida em que exerce sua feminilidade e sua sensualidade, Malvina é agente de inversão, muda a natureza das coisas. Por isso o mestiço marca-a em seu discurso como um ser demoníaco, monstruoso, pura maldade, que se vale de mil disfarces:

"Ela era muito embuçada, de mil folhas. Cebola, caramujo. Mulher, uma gata, muitas capas. Filha do sol, rainha. Filha do fogo, danação. Ronronava e mordida. Híbrida, monstro. Como os anjos danados, monstruosa. Como seus irmãos no corpo. Os pés de cabra escondidos. Com certeza por isso ela não emprenhava, não tinha filhos." (OSA, 214)

A reforçar a natureza monstruosa de Malvina, existe o fato de que, aprendendo a tocar o cravo, ela se habilita a reproduzir o canto das Sereias.¹⁰ Com efeito, a fim de enredar Gaspar em suas malhas, adormecido ainda em seu quarto desde sua chegada do sertão, solicita a mestre Estevão que toque baixo, posto que "a sua música macia e dulçorosa é que devia despertar o enteado" (OSA, 94). Ouvindo esta mesma música, João Diogo é tomado de embevecimento. Associada às Sereias, num trabalho de sobrecarga semântica, a sedução em Malvina parece ilimitada. E

através da sua música, variante do canto das Sereias, alcança a captura de Gaspar. Por sinal, o interesse dela por Gaspar desperta quando é informada de que ele tocava flauta, levando-a a concluir que, "se era de flauta e música, devia ser uma alma irmã" (OSA, 89). Ora, a flauta possui nítida conotação fálica e determina Gaspar como detentor do falo. Convidando-o para ensinar-lhe música e tocar junto com ela, na verdade Malvina pensa em si mesma e em obter lucros, roubando um saber e um poder que fora dado a ele e negado a ela.

Vale anotar ainda que, em seu interesse pelo enteado e com a demora deste em se apresentar perante ela, Malvina desenvolve seus cuidados maternos, recorrendo a mais uma prática de sedução. Somos informados então de que "o coração maternal de Malvina não sossegava, ela queria de toda maneira ajudar. Se não é doença, quem sabe ele está carecendo é de cuidado de mulher?" (OSA, 96). Aqui, com seu coração maternal, Malvina confunde-se com a imagem de Calipso.¹¹ Seus cuidados maternos não passam de eufemismo para velar seu caráter possessivo e dominador.

Por fim, a apreensão de Malvina em seus traços negativos, de acordo com a ideologia do masculino, da sociedade patriarcal, exhibe-a ainda como figuração de Eva, símbolo da decadência do gênero humano, cuja desobediência ao preceito divino marcou todos os homens com o sinal negativo do pecado e destinou-os à morte. E, completando a galeria dessas mulheres malditas, da qual Malvina também faz parte, seus poderes tornam-na repetição de Medéia, bruxa capaz de todos os malefícios.

Tendo estabelecido a pertença da personagem feminina autrânica ao quadro daquelas mulheres míticas, sobre as quais recai a maldição dos heróis que com elas se defrontaram, fazendo com que permaneçam presas às cadeias dos mitos e interdidas

ao nosso conhecimento, abrem-se nossos horizontes analíticos no sentido de se delimitar a origem da monstruosidade de Malvina, daquilo que nela apavora e petrifica, como se fosse a própria cabeça da Medusa. Possuindo uma sensualidade exuberante, que a faz "filha do fogo, danação", aliada a sua grande inteligência, caracterizando-a como "filha do sol, rainha", em Malvina há uma síntese verdadeira entre o biológico e o intelectual, percebida culturalmente como estranha mistura de traços negativos e positivos, conciliação de opostos que gera seres informes, monstruosos. Malvina constitui-se, então, na mais pura expressão da sedução sexual, subsumindo suas três espécies: a sedução do prazer, a sedução do poder e a sedução do saber.¹² Dessa forma, inclui-se naquela categoria de mulheres que, a exemplo dela, detêm um poder que escapa ao homem; em outras palavras, são mulheres fâlicas, que se apoderaram de um atributo — o falo — pertinente ao homem, ou seja, que é presença no masculino e ausência no feminino. Eis aqui a causa do terror e do medo que paralisam Gaspar e Januário: como mulher fâlica, Malvina evoca-lhes de forma perigosa, ainda que fantasmática, o temor da castração.

Recuperado mais um fundamental traço distintivo de Malvina, o de seu caráter fâlico, já é possível compreender que, na opinião de Januário, ela "castrava, destruía quem dela se aproximava" (OSA, 212). Mulher possessiva, castradora, a relação com ela acarreta a própria morte e destruição. Submisso às vontades dela, o mestiço descobre-se como o zangão, "cuja razão de ser é fecundar a rainha, depois morrer" (OSA, 215). A propósito, esta incisiva analogia com o universo das abelhas evidencia mais ainda o recurso ao zoomorfismo como recorrente na representação da mulher fâlica no âmbito cultural, mormente no literário. Em si mesmo já significativo, e convidativo, o recurso ao zoomorfismo cremos constituir-se agora, para nossa análise, naquela in-

dispensável chave (de leitura) que nos abre a porta de acesso ao conteúdo latente do texto ficcional autraniano e possibilita-nos resgatar a imagem de Malvina como vítima expiatória.

2.2. O rito da devoração sexual

No contexto do masculino, o exercício da sensualidade, da sedução, por parte do feminino, é percebido, assim o demonstramos, como prática negativa, extremamente danosa, dotada de um significado demoníaco, em decorrência do caráter castrador de Malvina. Tal prática designa-a como portadora de uma natureza monstruosa, cuja representação se fará, no espaço da linguagem, atribuindo-lhe traços zoomórficos. Vimos, então, ter sido ela comparada a "abelha", "caramujo", "cabra", "gata".

Contudo, a imagem mais recorrente na narrativa, e que melhor expõe a condição de mulher fállica existente em Malvina, é a que a associa aos répteis, à serpente. De fato, na relação sexual, especialmente com Januário, por mais de uma vez é ressaltado um hábito de Malvina cujo significado aterroriza: "Aquele sestro de umedecer os lábios com a pontinha da língua, que tanto o esquentava, adquiria um significado terrível, o coração batendo mais apressado na goela" (OSA, 61). Salientam-se também seus "olhos rasgados e redondos, luminosos, azuis, deitando chispas, sorrindo para ele" (OSA, 53); noutra passagem repete-se a referência ao "adorável e amoroso sestro de passar a pontinha da língua por entre os dentes" (OSA, 53). Trata-se de uma inequívoca analogia com a cobra que, hipnotizando a indefesa ave (Januário não passa de uma ave, já o vimos), ensaia o bote fatal. Na cópula, Malvina procede como a serpente; paralisando seu parceiro, ela o mata e devora, não sem antes ter-lhe rouba-

do toda sua força e poder. Estamos verdadeiramente diante da prática da devoração sexual, conforme sublinha a presença explícita de partes do aparelho de trituração do sistema digestivo, nas passagens acima, tais como "dentes", "língua", "lábios".

Comandada pelo princípio do prazer, a devoração sexual do macho se processa, além disso, como um autêntico rito, um rito de devoração sexual. A escolha do quarto dos fundos, a sua mobília, os preparativos de Malvina, o horário dos encontros furtivos com Januário, tudo se realiza dentro de regras e preceitos que guardam estreitos laços com o mundo dos rituais sagrados. Espaço da sedução e da trama, o quarto dos fundos representa o espaço sagrado do feminino, só que se trata de um sagrado não legitimado, maligno, o que explica a localização apendicular, marginal, do cômodo. Ao espaço sagrado do feminino • contrapõe-se o espaço sagrado e legitimado do masculino, as igrejas, daí por que sejam construídas nas praças e centros de Vila Rica. No quarto/templo, movendo-se em torno da cama/altar, Malvina atua como única sacerdotisa, acolitada por Inácia, a presidir a cerimônia sacrificial.

Como índice da devoração sexual, merece ser assinalado também que, sobretudo através do emprego rebuscado e caprichoso da linguagem, é que Malvina mais "mordia e assoprava" (OSA, 59). Seu discurso idílico-amoroso, tecido com letras bordadas, cheias de arabescos, é críptico, cifrado, cabendo-lhe ocultar sua natureza voraz, possessiva e devoradora. Parece-nos estar evidente nesse passo o investimento sexual da atividade da escrita. Propiciando a atividade fabulatória, fantasmática, o saber lidar com a pena, para poder escrever suas cartas e bilhetes, indica Malvina também como detentora do falo, de um poder que nela é descabido, em vista das conotações fáticas dos instrumentos de escrita.¹³

Por outro lado, a questão da devoração sexual acena para a relação existente entre a sexualidade e a alimentação. A esse respeito, Roger Caillois procurou demonstrar a existência de uma ligação biológica profunda entre o código alimentar e o código sexual, exemplificando com espécies animais em que a fêmea devora o macho por ocasião do acasalamento.¹⁴ Apoiado no estudo dos mitos, Caillois assinalou a existência de uma identificação inconsciente entre a vagina e a boca, vindo no temor da vagina dentada, capaz de cortar o pênis, portanto no temor da castração, uma exemplificação da presença no homem da crença antiga na capacidade de a fêmea devorar o macho durante ou após a cópula.

Ora, em Malvina observamos uma aglutinação de traços zoomórficos, sendo representada como gata, abelha, serpente, dentro de uma simbólica própria do masculino. Tematizam tais traços uma volúpia sexual muito próxima da volúpia alimentar, pon-do em relevo o aspecto da devoração. Desse modo, aparecendo nos sonhos de Gaspar de uma forma "sinuosa e coleante, sibilina" (OSA, 146) — atente-se para a evocação zoomórfica dos adjetivos — a protagonista feminina de Os Sinos da Agonia há de suscitar o terror inconsciente da vagina dentada, da castração. A propósito, no universo do simbólico, da prática literária particularmente, a experiência da mulher fállica encontra-se intimamente fundida ao complexo da castração, como um de seus fantasmas.

Finalmente, se a atividade sexual se desenvolve como um rito de devoração sexual, faz-se mister considerar a articulação da experiência erótica com o sagrado. Nessa direção, Georges Bataille pondera que "a essência do erotismo reside na inextricável associação entre o prazer sexual e o proibido".¹⁵ O proi-

bido, de sua parte, é próprio do sagrado, da experiência religiosa. Assim, a atividade erótica é, para Bataille, substancialmente uma transgressão e, como tal, contém o caráter de pecado. Logo, a devoração sexual resume-se na violação ritual da proibição; como o proibido, também a transgressão funda-se no mundo do sagrado. O que sucede a Malvina, em essência, é que ela é fascinada pela transgressão, pelo pecado. Assume literalmente o pecado como condição última e irreduzível do ser humano, o prazer só advindo da transgressão das interdições. É a sedução de Donguinho que se opera sobre ela, já o consignamos alhures. E trata-se de um fato significativo, visto indicar que nem só Malvina seduz, mas também é seduzida, verificando-se a alternância das posições, fenômeno típico do esquema trágico.

Acontece então que, se a atividade erótica, quando exercida dentro da estrutura do casamento, apresenta-se como uma violação legalizada da proibição sexual, nos dizeres de Bataille, ao ser experimentada por Malvina fora do casamento, a atividade sexual já não comporta limites, dando azo ao mais completo jogo da sedução. Submetida pelas forças da paixão, o presente é tempo de opressão, vazio e carência, para Malvina; por isso busca antecipar o futuro, tempo do gozo, da paixão satisfeita, empreendendo uma luta mortal contra a ordem patriarcal interdutora de seu projeto de vida e felicidade. Nessa luta, a atividade erótica, sexual, constitui a sua arma secreta e irresistível. Todavia, o erotismo enquanto prática de devoração traz consigo uma evidência: a sexualidade e a violência se interconnectam, desembocando na morte. Prazer sexual e morte se conjugam. Assim sendo, a violência, objeto de toda a proibição, é atualizada no rito da devoração sexual, como violência impura e ilegítima. Nesse ponto, tanto o rito da farsa, com o sacrifício em efígie de Januário, quanto o rito da devoração

sexual vêm a ser uma degeneração do sacrifício ritual, uma vez que este já não cumpre seu papel de inibir a violência, antes a dissemina. A exemplo das demais personagens, Malvina também participa a seu modo da violência da sociedade patriarcal, estranhamente reduplicando-a como extrema e sinistra diferença.

2.3. A deusa sacrificada

Ao participar da violência da sociedade patriarcal, reproduzindo-a através da devoração sexual, Malvina consegue ascender aos centros de poder, na ordem masculina. Na realidade, sua trajetória ascendente implica, dentro da curvatura simbólica que tentamos descrever, um desvio da sua condição humana para uma progressiva passagem à condição da divindade; ânsia de poder e divindade se equivalem. Manejando com precisão sua arma imbatível — a sedução sexual —, Malvina vai superando todos os seus rivais, abatendo-os inapelavelmente. Vitoriosa, transforma-se em deusa; para Gaspar, ela "era uma deusa, uma deusa da caça" (OSA, 169). Malvina é Diana, deusa da caça e da morte.

Passando à condição dos deuses, o traço que distingue Malvina é, entretanto, um traço também negativo, posto que se trata de uma divindade malfazeja. A personagem autraniana simboliza antes de tudo um feminino primitivo, destruidor, não se relacionando nem com os ritos da fertilidade nem com os do crescimento. Ao contrário, o seu culto atrai a violência e a morte. Como ser híbrido, monstruoso, a união com Malvina resulta numa conjunção disjuntiva, ou seja, uma união infecunda, que esteriliza e mata. Com efeito, o casamento de Malvina não foi fecundo, não gerou filhos. Sua presença em Vila Rica estimulou a transgressão das regras fundamentais da cidade, pelo parricídio,

o regicídio e o incesto, consumando-se em destruição e infortúnio.

Por diversas vezes já nos referimos à ambigüidade como dado marcante do modelo trágico e distintivo dos heróis da tragédia. Representada como deusa e monstro, é exatamente a marca da ambigüidade que ganha a máxima consistência em Malvina. Se ela é elevada ao plano dos deuses, colocando-se acima dos homens, a ele não pertence propriamente. Por outro lado, na sua queda, pondo a nu sua monstruosidade, assume uma condição subhumana, situando-se abaixo dos homens. Duplo monstruoso, em que se misturam desordenadamente a divindade, a humanidade e a bestialidade, a ambivalência de Malvina é sinal de sua marginalidade social. Tal como Januário, também ela é sem lugar. É o pharmakos, o bode expiatório, por cujo sacrifício se expia a violência no seio da comunidade.

A par da marginalidade social, outros índices há que qualificam Malvina como vítima sacrificável, alguns deles já ressaltados. Um deles foi o da anormalidade de comportamento, visto que se trata de uma mulher desejante, autônoma, em declarado contraste com o comportamento próprio da normalidade feminina. Outro, o de que ela participa também da alternância das posições. Evidenciamos então que, se ela seduz, agride, é também seduzida, agredida; mais ainda, com a sua ruína vê-se que, de caçadora, ela se converte em caça. Isto significa que, no espaço concêntrico da violência, Malvina não atua sempre como agente da ação violenta, mas que, invertendo-se as posições, também ela é objeto da violência. De fato, ela acaba sendo devorada por uma ordem, a da sociedade patriarcal, cujos poderes e forças suplantam os seus.

A pertença de Malvina à categoria das vítimas sacrificáveis ganha um forte argumento se se recupera a sua condição de estrangeira, pois é como tal que ela chega a Vila Rica. Ademais, o fato de ser filha da nobreza vicentina reforça mais ainda sua condição de estrangeira, na medida em que ela passa a conviver com gente que, tendo vencido na vida, não possui contudo títulos de nobreza. Como estrangeira, sujeito de seus desejos, a agregação de Malvina à sociedade das Minas Gerais jamais se efetiva, realçando-se seu caráter de indivíduo marginal, deslocado. Ora, os estrangeiros, especialmente os não agregados, são comumente eleitos como bodes expiatórios pela mentalidade persecutória, nos períodos de crise, cabendo a eles a responsabilidade pela violência que impera na comunidade. Por conseguinte, atraem sobre si a ira de toda a coletividade e acabam eliminados pela violência unânime.¹⁶

Vítima expiatória levada ao altar do sacrifício, o destino de Malvina não difere substancialmente do daquelas mulheres com as quais a comparamos. Com sua capacidade de seduzir e tramar, o biológico e o intelectual conjugados e elevados à máxima potência, tais mulheres são apreendidas como seres andróginos, monstruosos, que colocam em risco a sociedade edificada em conformidade com os interesses do masculino. Em vista disso, devem ser sacrificadas por meio de um ritual exercido também dentro da prática da escritura. No âmbito da representação literária, nas suas diversas formas, mulheres como Malvina terminam sempre punidas com a perda de seus poderes, de sua identidade e, conseqüentemente, com a morte. É bem o que sucede à personagem de Os Sinos da Agonia. Isolada no sobrado da rua Direita, tendo perdido a sua identidade, é tão somente nos domínios do silêncio e da loucura que ela se afirma como rainha. Realizado através do suicídio, como autopunição, seu sacrifício carece de so-

lenidades, de importância social; é antes de mais nada um ato solitário, a expressar muito bem a maldição que pesa sobre as mulheres que, na ordem do masculino, não se conformam em ser simples reflexo.

Ao entender o "entrançado da vida, a sua própria razão de existir" (OSA, 186), Malvina reconhece a existência de outras traças e engenhos que contra ela trabalhavam, sendo inútil resistir. Na verdade, Malvina reconhece a existência de um poder maior que o seu, mais voraz e destruidor que o que ela exercia. Trata-se de um poder visto como essência, intra e trans-histórica, de que participam os deuses e os heróis que sustentam a sociedade patriarcal. Nesse sentido, pode-se concluir que a prática erótica e a prática do poder são, em essência, práticas de devoração e entredevoração. Revelam que, determinadas pelo desejo de poder, tanto as relações masculinas quanto as relações femininas mais não fazem que desencadear a própria violência. Como polos inconciliáveis, a afirmação da primazia do masculino implica o sacrifício do feminino. Enfim, com o sacrifício de Malvina presta-se culto à maior das divindades: a violência onipresente.

Morta Malvina, a carta por ela deixada, incriminadora de Gaspar, parece sugerir, no entanto, a permanência senão de sua pessoa pelo menos de seu mágico poder, da sua capacidade efabulatória, do seu trato astucioso da linguagem, a lhe valer a qualificação de "bordadeira". Nesse sentido, um outro traço zoomórfico que a designa é o da aranha: "As mãos tecedeiras e aflitadas, aranhas ágeis e calculistas, fabricavam os mais vaporosos, colantes e finos tecidos" (OSA, 117). Metáfora do texto, o tecido, a teia assinalam precisamente as habilidades do "bordar", do "tecer os fios", que Malvina sabe tão bem executar na feitura

do texto/tecido, explicitando o código da enunciação. Trilhando esse raciocínio, concluamos este capítulo final associando Malvina a outra significativa figura mitológica, a de Aracne. Segundo o mito, na versão de Ovídio, Aracne sabia bordar com tal perfeição que acabou desafiando para uma competição a deusa Pallas, havendo esta lhe aparecido sob a forma de uma velha. Aracne vence a deusa e esta, despeitada, rasga-lhe o tecido, no qual eram denunciadas as culpáveis aventuras amorosas dos deuses. Então, Aracne enforcou-se de pesar e foi transformada em asquerosa aranha pela deusa.¹⁷ Ora, assim como Aracne, na ousadia de suas tramas, Malvina chega a medir-se com os deuses, a contestar a supremacia do masculino na sociedade patriarcal, sendo por isso sacrificada. Subsiste, no entanto, ainda que reduzida simbolicamente a aranha, seduzindo-nos com sua habilidade de produzir teias e textos. Assim metaforizado, o texto ficcional insinua-se como "bordado", "teia", cuja trama é capaz de burlar a vigilância do poder e, produzindo a reflexão, denuncia e mapeia a (nossa e cotidiana) prática da violência e da (entre)devoração.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Cf. PEREIRA, Maria Helena da Rocha. Estudos da história da cultura clássica. 3. ed. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1970. p. 301.
2. Consultamos o texto de Sófocles in Teatro grego. 2. ed. Seleção, introdução, notas e tradução de Jaime Bruna. São Paulo, Cultrix, 1968.
3. GIRARD, René. La violence et le sacré. Paris, Bernard Grasset, 1974.
4. No segundo capítulo de La violence et le sacré, Girard estuda as causas e implicações daquilo que chama de a crise sacrificial, inclusive fazendo relações com textos da tragédia. Especialmente nele fundamentamos a presente reflexão.
5. Cf. GIRARD, René. Le bouc émissaire. Paris, Bernard Grasset, 1982. cap. 2.
6. Cf. ———. La violence et le sacré. op. cit. p. 209-10.
7. De acordo com Luiz Costa Lima, um significado legalizado é aquele "que atrai significantes dispersos, dando-lhes ao mesmo tempo, uma aparência de signo pleno e de signo agenciador de mensagens que não afetam o sistema estabelecido. Por significado legalizado entendemos pois o que evita aos significantes individuais serem uma massa de representações confusas e dolorosas; o que lhes empresta uma direção aceita pela ordem, que assim duplamente se defende: a) por permitir a socialização das emoções, b) através de um significado não virulento".

LIMA, Luiz Costa. A perversão do trapezista: o romance em Cornélio Penna. Rio de Janeiro, Imago; São Paulo, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976. p. 121.

8. Em ensaio intitulado "A teia da Odisséia", Maria Luíza Ramos analisou a positividade da esposa em oposição à negatividade da mulher, baseando-se no estudo da representação de mulheres míticas, tais como Penélope, Circe, Calipso etc., no texto clássico. Apresentado ao concurso de titulação à Teoria Literária da Faculdade de Letras da UFMG, em 1980, o trabalho indicado de muito nos serviu na elaboração do presente item e encontra-se publicado in RAMOS, Maria Luíza et alii. Ensaaios de semiótica. Maria das Graças R. Paulino e Vera Lúcia Casa Nova, organizadoras. Belo Horizonte, Departamento de Lingüística e Teoria da Literatura da Faculdade de Letras da UFMG, 1980. p. 76-137. (Cadernos de Lingüística e Teoria Literária, ano II, nº 4).
9. Segundo mostrou Maria Luíza Ramos, Circe representa a sedução do prazer, a mulher fãlica, que possui o atributo da vara e que, oferecendo comida aos homens, os devora. Sua força maligna foi neutralizada por Odisseu, que com ela viveu feliz vida conjugal por um ano, desfrutando de todos os prazeres.
- Cf. RAMOS, Maria Luíza. "A teia da Odisséia". op.cit. p. 80-82.
10. Para Maria Luíza Ramos, elas "representam universalmente uma versão da força destruidora da mulher, caracterizada como monstro na própria constituição física — mulher/peixe. na tradição mais próxima, mulher/pássaro na tradição mais remota". Possuem ainda o dom do conhecimento, representando com isso a sedução do saber.
- Cf. idem, p. 83.

11. Ainda de acordo com a autora citada, Calipso vem a ser uma variante atenuada de Circe, posto que não usa de magia. Possui um amor possessivo e dominador, representado num estágio cultural mais desenvolvido pelos cuidados maternos. Calipso representa, para a autora, a sedução do poder.
idem, ibidem.
12. Cf. RAMOS, Maria Luíza. op. cit.
13. Cf. CAMBON, Fernand. "La fileuse", citado por RAMOS, Maria Luíza. op. cit.
14. Caillois estuda especialmente alguns mitos relacionados com um inseto da família dos mantídeos, la mante-religieuse — conhecido entre nós como "louva-a-deus" —, cuja fêmea devora o macho durante a cópula.

Cf. CAILLOIS, Roger. Le mythe et l'homme, Paris, Gallimard, 1972. p. 35-83.
15. BATAILLE, Georges. O erotismo — o proibido e a transgressão. 2.ª ed. Lisboa, Moraes, 1980. p. 96. (Manuais universitários, 15).
16. Cf. GIRARD, René. Le bouc émissaire. op. cit. cap. 3.
17. Cf. SPALDING, Tassilo Orpheu. op. cit. p. 25.

CONCLUSÃO

"A literatura situa-se na esteira das religiões, de que é herdeira. O sacrifício é um romance, ou um conto ilustrado de maneira sangrenta."

Georges Bataille*

Como conclusão, nos restringiremos a refletir sobre uma questão que, ao término da análise desenvolvida, nos parece relevante. Ela pode ser formulada nos seguintes termos: considerando que a personagem feminina de Os Sinos da Agonia é sacrificada ao final da narrativa, porquanto se trata, como vimos, de uma mulher sedutora, perigosa, que atenta contra as regras mantenedoras da sociedade patriarcal, não constituiria o texto autraniano a demonstração objetiva de um discurso ficcional conservador, na medida em que repete uma tradição própria da literatura ocidental, e até mesmo autoritário, posto que é o ponto de vista do masculino que se impõe ao final?

Creemos que, de imediato e fruto de uma leitura no mínimo superficial e redutora, se poderia responder afirmativamente à questão proposta, assinalando ao discurso ficcional de Autran Dourado os atributos indicados. Todavia, os diversos aspectos estruturais da sua narrativa, já examinados, parecem indicar outras direções. O encaminhamento de uma resposta pode ser tentado retomando-se concisamente alguns desses aspectos.

1. Confronto de vozes e perspectivas

No que diz respeito ao processo de enunciação, ficou evidenciado um tratamento bem democrático em relação às diversas vozes e perspectivas que concorrem para a produção da narrativa. Tratamento alcançado em decorrência de alguns procedimentos básicos, dentre os quais destacamos: a) a participação das personagens com seu discurso do ato da narração, colocadas que são como instâncias de narração; b) o descentramento do foco narrativo, permitindo a apreensão de certos eventos da narrativa de diferentes ângulos, segundo os interesses desta ou daquela personagem; c) a tensão existente entre uma linha ficcional narra-

tiva e uma linha ficcional dramática, conforme indicada pela palavra intertextual. Tais procedimentos resultam, por sua vez, da postura assumida pelo narrador extradiegético, a rejeitar formas autoritárias de narração, uma vez que abdica de boa parcela de seus poderes de onipresença e onisciência, não se posicionando como única voz e verdade da narrativa. Instaurado, pois, o pluralismo de vozes e perspectivas, de tensões e ambigüidades, o que se registra é o confronto crítico entre elas, denunciando a existência do espaço da polêmica, que nem o índice de especularização anotado consegue anular.

A propósito dos narradores internos, tais como o narrador extra-diegético e os personagens-narradores, verifica-se uma substancial diferença — um salto qualitativo — entre os narradores internos de Os Sinos da Agonia e aqueles de obras anteriores de Autran, a exemplo de Ópera dos Mortos, A Barca dos Homens, Uma Vida em Segredo, O Risco do Bordado. Num estudo destas obras anteriores a Os Sinos da Agonia, Maria Lúcia Lepecki caracteriza seus narradores internos como narrador-mitólogo. Neles manifesta-se a contradição mitólogo/leitor do mito; trata-se de narradores circunscritos pelo mito, condicionados pelas propostas míticas, possuindo a mesma cosmovisão mítica das personagens que narram, em cujos textos percebe-se uma "precaríssima politização do narrado em relação a quem se apresenta, no interior do texto, como seu produtor".¹

Com o pluralismo de vozes e perspectivas, o narrador extradiegético de Os Sinos da Agonia já não se resigna a recontar o mito, a ser escriba, mostrando-se bem mais crítico, reflexivo. Embora se mostre solidário e tente compreender os destinos das personagens que narra, não se identifica nem com as vivências

nem com a cosmovisão mítica delas. Entre o seu texto e o das personagens, que muitas vezes são também agentes do narrado, há uma distância que propicia o exercício crítico. Com isso, o conteúdo político da narrativa é aumentado e exploradas as suas conseqüências transformadoras; nota-se uma maior politização do narrado em relação ao seu produtor, no interior do texto.

O mesmo se pode dizer em relação a Malvina, Januário e Gaspar, enquanto instâncias de narração. Como personagens, por sinal, perdem muito da feição mítica que Maria Lúcia Lepecki, no mesmo estudo, descobre nas personagens dos romances anteriores, enquadrando-as no tipo da personagem-mito.² Caracterizam-se pela disposição mental mítica, possuindo a imposição e a propriedade do mito; residem no plano da exemplaridade e da idealização, ressentindo-se do medo da mudança, da historicidade; nelas, a essência prevalece sobre a existência, como se vê em prima Biela e Rosalina; naturalizando a cultura, apresentam uma função despolitizadora. Em Malvina, Januário, Gaspar, Isidoro, já se percebe, bem ao contrário, o peso da existência, da concretude histórica. Há presente neles o conflito entre a exemplaridade mítica, que lhes cabe representar, e a particularidade histórica, que lhes é dado viver. Longe de se prenderem a uma atitude de recusa da mudança, da historicidade, buscam assumir e dirigir as mudanças, tanto as de sua história pessoal quanto as da coletividade, conquanto isso lhes pareça difícil senão impossível. Em virtude dessa postura dinâmica, ativa, mostram-se insubmissos e críticos frente ao destino que lhes é determinado. Questionam com seus atos, que já não se limitam a ser apenas ritos, as instituições, a ordem, o poder, desnaturalizando a cultura e exercendo uma função politizadora.

Se os aspectos da enunciação aqui brevemente recuperados su-

gerem uma direção avessa ao autoritarismo, diversa daquela apontada pela interrogação inicial, não há sombra de dúvida por outro lado de que é o ponto de vista do masculino que predomina ao final, com o sacrifício de Malvina, Januário e Gaspar. Eliminando-os, como elementos indesejáveis porque contestadores e subversores da ordem imperante, a sociedade patriarcal da Vila Rica do século XVIII procura garantir sua sobrevivência histórica. Entretanto, a destinação para a morte que parece mover os passos das personagens, destino fixado por um poder insuplantável, situa-se acima de tudo dentro do senso de realismo, diferente de pessimismo, que percorre o discurso ficcional autraniano e já observado nas obras anteriores. Eis aqui uma plausível explicação também para a própria repetição do sacrifício de Malvina. Com efeito, a eliminação das personagens, em Os Sinos da Agonia sobretudo, é exigência gritante do verossímil. Se assim não o fosse, os protagonistas se veriam transformados em heróis vitoriosos, o que de certo modo parece ocorrer a Isidoro, e reforçada a sua pertinência mítica; dessa forma, estaria sendo negado todo o contexto histórico subjacente ao texto e se incorreria numa visão idealista dos fatos históricos, própria dos efeitos alienadores do mito. Por conseguinte, expondo até às últimas consequências a tragédia e o absurdo que recaem sobre seus protagonistas, conduzindo-os à morte, a ficção autraniana consegue melhor atingir o leitor, confrontando-o com sua consciência e responsabilidade históricas.

2. O romance como sacrifício simbólico

Bataille, no trecho que usamos como epígrafe, afirma ser a literatura herdeira das religiões. Através dela são retomados e representados mitos e ritos, em que se opera o sacrifício

simbólico de um deus, de um herói. Na medida em que se entra no espaço da representação, da teatralização, interditado o derramamento de sangue, o romance, o conto possibilitam a realização de sacrifícios simbólicos, buscando atualizar — quem sabe — os mesmos efeitos do sacrifício ritual nas sociedades arcaicas, ou seja, os de conter a violência, determinando uma violência pura, legítima, e canalizá-la numa direção positiva, protetora da comunidade e inauguradora de uma nova harmonia social.

Ora, como foi visto, é bem o que sucede em Os Sinos da Agonia, com a retomada e a representação do mito e do rito sacrificial dentro do modelo trágico. Manifesta-se nesse ponto o traço da repetição, da conservação. No entanto, ao recuperar o mito e refazer o rito, inserindo-os na dinâmica histórica, o discurso ficcional de Autran comporta e produz a reflexão crítica sobre eles. Se de fato é repetida uma tradição literária, especialmente com o sacrifício de Malvina, assim se procede para que se possa, de um lado, denunciar a perversão do próprio rito sacrificial e, de outro, problematizar aquilo que, nas narrativas míticas, se recobre de traços negativos e permanece interdito ao nosso conhecimento.

Pervertido, posto a serviço de uma mecânica do poder, o sacrifício revela-se uma farsa, é impuro; amputado de sua finalidade, mais desencadeia e estimula a violência que a contém. São desvendadas as tramas sanguinolentas traçadas na antecâmara sacrificial, e iluminados os propósitos recônditos do poder devorador, objetivando a perpetuação da sociedade patriarcal e colonial nas Minas Gerais. Com o sacrifício de Malvina, a ficção leva-nos a repensar o papel e o destino atribuídos à mulher ontem e hoje, enclausurada pelos mitos patriarcais, condenada à fatal opção entre a passividade, caso se submeta aos interesses

do masculino e os reduplique, ou a loucura, o silêncio e a morte, caso os negue. No romance autraniano analisado, o processo de desnaturalização da cultura é mais patente, dado que os efeitos paralisantes e encantatórios do mito são explicitados e denunciados. Nesse sentido, a própria visão do poder como essência, pertinente à sociedade patriarcal, não deixa de ser, de certo modo, desmitificada e percebida como elaboração cultural dentro daquela sociedade.

Acreditamos que as considerações anteriores salientam o papel de destaque conferido pelo discurso ficcional de Autran Dourado ao devir da História, à força transformadora dos processos históricos. A mudança faz parte da existência, por isso merece sua atenção tudo aquilo que entrava a conversão do velho na novidade histórica, no progresso. Desse modo, não é apropriado atribuir ao seu discurso a característica de conservador. Esta afirmação não quer dizer, afinal, que estamos respondendo negativamente à questão colocada de início, o que seria desconhecer o quanto de ambigüidade permeia o romance.

3. A ambivalência da escritura autraniana

Ao longo de nosso trabalho analítico, enfatizamos bastante o fato de a ambigüidade constituir-se num traço característico do texto autraniano, podendo ser detectada não só ao nível da rede de enunciação da narrativa, como também nos seus paradigmas, a exemplo do modelo trágico, de suas personagens. Entendemos que essa ambigüidade é menos consequência que causa, posto que é inerente à própria escritura autraniana e estruturadora de seu universo ficcional. Por isso, a aspiração pela totalidade, ânsia da obra de arte literária, é manifesta na prosa do Autor. Em vis-

ta da natureza ambivalente de sua escritura, articula-se nela a síntese conjuntiva ou disjuntiva dos contrários. Torna-se inteligível, pois, que mito e história, profano e sagrado, bem e mal, vida e morte, amor e ódio, emoção e razão, aparência e essência, realidade e fantasia se entrelacem e se confundam em Os Sinos da Agonia.

Na tentativa de abarcar a totalidade da existência humana, na ficção de Autran não se anula um dos pólos, mas ambos se mantêm num contínuo estado de tensão. Assim é que o mito é visto como parte integrante, vital, da experiência humana; é demonstrado que a história não se move apenas pelas luzes da razão, mas também caminha com a febre das paixões. O aparecimento de um dos termos da oposição na rede sintagmática, como presença, afirma o seu contrário, enquanto ausência. Nessa linha de raciocínio, pode-se dizer que o texto autraniano é ambíguo em relação à mulher, por exemplo. Ele a condena na medida em que repete uma tradição embasada na ideologia e no poder do masculino, mas a redime ao denunciar e questionar o poder que a sacrifica.

Exatamente em função de sua ambivalência, o discurso ficcional de Autran Dourado consegue extrair da obra literária aquilo que a torna grandiosa e, ao mesmo tempo, perigosa: a capacidade de produzir a reflexão. Produzindo a reflexão sobre o homem, a sociedade, a história e os mitos, sua ficção promove a problematização do mundo; nada está acabado, pronto de vez, mas tudo é dinamismo, processo, procura. Eis a raiz do questionamento das verdades pré-estabelecidas, das instituições sociais, das ideologias. Com sua ficção, o homem se inscreve na interminável busca de si mesmo e dos outros.

Ao finalizar, e considerando que Os Sinos da Agonia foi escrito durante um período de fechamento político-social, de ar-

bítrio, repressão e violência, que deixou marcas sangrentas no país, ocorreu-nos uma questão mais ampla, e não menos pertinente, em relação ao texto literário, que deixamos aqui, a provocar outras reflexões. Considerando a natureza ambivalente de sua escritura, não será o romance autraniano o próprio pharmakos³ — remédio ministrado à nossa devoração intelectual e efetiva, capaz de provocar, aqui e agora, quer a redenção humana da violência, quer a inapelável perdição nela?

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

1. LEPECKI, Maria Lúcia. Autran Dourado: uma leitura mítica. São Paulo, Quiron; Brasília, INL, 1976. p. 230. Grifos da autora.
2. Cf. idem, p. 218.
3. A propósito de uma compreensão do texto como pharmakos, veja-se o estudo "La pharmacie du Platon", de Jacques Derrida. In ———. La dissemination. Paris, Seuil, 1972. p. 69-198.

BIBLIOGRAFIA

A] Do Autor

- DOURADO, Autran. Teia. Belo Horizonte, Edições Edifício, 1947 .
- . Sombra e exílio.* Belo Horizonte, Ed. Calazans, 1950.
- . Tempo de amar. 4. ed. São Paulo, Difel, 1979.
- . A barca dos homens. 3. ed. Rio de Janeiro, Expressão e Cultura, 1975.
- . Uma vida em segredo. 2. ed. Rio de Janeiro, Tecno-print, 1970.
- . Ópera dos mortos. 7. ed. São Paulo, Difel, 1979.
- . O risco do bordado. 7. ed. São Paulo, Difel, 1978.
- . Solidão solitude. * Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1972.
- . Os sinos da agonia 2. ed. Rio de Janeiro, Expressão e Cultura, 1975.
- . Uma poética de romance: matéria de carpintaria. São Paulo, Difel, 1976.
- . Novelário de Dona Novais." São Paulo, Difel, 1976.
- . Armas & corações.* São Paulo, Difel, 1978.
- . Novelas de aprendizado.* 2. ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980.

* Obras não citadas neste trabalho.

DOURADO, Autran. As imaginações pecaminosas.* Rio de Janeiro, Record, 1981

———. O meu mestre imaginário.* Rio de Janeiro, Record, 1982.

B) Sobre o Autor

BARBIERI, Ivo. "Waldomiro Autran Dourado". In: COUTINHO, Afrânio, dir. A literatura no Brasil. Rio de Janeiro, Sul Americana, 1970. v. 5, p. 485-6.

LEPECKI, Maria Lúcia. Autran Dourado: uma leitura mítica. São Paulo, Quiron; Brasília, INL, 1976. (Escritores de hoje, 5).

SENRA, Ângela Maria de Freitas. Paixão e fê: os sinos da agonia. Dissertação apresentada como conclusão do Curso de Pós-Graduação na Faculdade de Letras da UFMG, Belo Horizonte, janeiro de 1981. (exemplar provisório)

SOUZA, Eneida Maria de. A barca dos homens: a viagem e o rito. Dissertação apresentada como conclusão do Curso de Pós-Graduação no Departamento de Letras e Artes da PUC-RJ, Rio de Janeiro, fevereiro de 1975. (xerografado)

C) Geral

ABEL, Lionel. Metateatro — uma nova visão da forma dramática. Rio de Janeiro, Zahar, 1968.

ARISTÓTELES. Arte retórica e arte poética. Rio de Janeiro, Tecnoprint, s.d.

* Obras não citadas neste trabalho.

- AVILA, Affonso. O lúdico e as projeções do mundo barroco. São Paulo, Perspectiva, 1971.
- BAKHTIN, Mikhail. Problemas da poética de dostoiêvski. Trad. do russo de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1981.
- BATAILLE, Georges. O erotismo — o proibido e a transgressão. 2. ed. Lisboa, Moraes, 1980. (Manuais Universitários, 15).
- BORNHEIM, Gerd. A. O sentido e a máscara. São Paulo, Perspectiva, 1975.
- BOSI, Alfredo. História concisa da literatura brasileira. 2. ed. São Paulo, Cultrix, 1974.
- CAILLOIS, Roger. Le mythe et l'homme. Paris, Gallimard, 1972. (Idées).
- COUTINHO, Afrânio, dir. A literatura no Brasil. 2. ed. Rio de Janeiro, Sul Americana. v. 1 e 5.
- DALLENBACH, Lucien. Le récit spéculaire. Paris, Seuil, 1977.
- DAL FARRA, Maria Lúcia. O narrador ensimesmado. São Paulo, Ática, 1978. (Ensaio, 47).
- DERRIDA, Jacques. A escritura e a diferença. São Paulo, Perspectiva, 1971.
- . La dissemination. Paris, Seuil, 1972.
- ECO, Umberto. A estrutura ausente. 3. ed. São Paulo, Perspectiva, 1976. (Estudos).
- ELIADE, Mircea. O sagrado e o profano: a essência das religiões. Trad. de Rogério Fernandes. Lisboa, Livros do Brasil, s.d. (Co-

ENSAIOS DE LITERATURA E FILOGIA. Belo Horizonte, Departamento de Letras Clássicas da Faculdade de Letras da UFMG, 1980.v.2.

EURÍPEDES. Teatro de Eurípides: Hipólito, Medéia, As troianas. Tradução, introdução e notas de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira; Brasília, INL, 1977. (Teatro Hoje, 29).

FERGUSON, Francis. Evolução e sentido do teatro. Rio de Janeiro, Zahar, 1964.

FREUD, Sigmund. A interpretação de sonhos. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro, Imago, 1972. ESB da obra completa, v. 4, 2 partes.

———. Uma neurose infantil e outros trabalhos. Trad. de Jayme Salomão. Rio de Janeiro, Imago, 1976. ESB da obra completa, v. XVII.

———. Totem e tabu e outros trabalhos. Trad. de Jayme Salomão. Rio de Janeiro, Imago, 1974. ESB da obra completa, v. XIII.

GENNETTE, Gérard. Discurso da narrativa — ensaio de método. 1a. ed. em português. Trad. do francês do Fernando Cabral Martins. Lisboa, Arcádia, 1979. (Coleção práticas de leitura, 7).

GENNEP, Arnold van. Os ritos de passagem. Petrópolis, Vozes, 1978. (Antropologia, 11).

GIRARD, René. Le bouc émissaire. Paris, Bernard Grasset, 1982.

———. La violence et le sacré. Paris, Bernard Grasset, 1974.

HAMBURGER, Käte. A lógica da criação literária. São Paulo Perspectiva, 1975. (Estudos).

JAKOBSON, Roman. Linguística e comunicação. 8. ed. São Paulo, Cultrix, 1975.

JAUSS, Hans Robert et alii. A literatura e o leitor. Coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979.

JENNY, Laurent et alii. Intertextualidades. Tradução de Poétique, nº 27, por Clara Crabbê Rocha. Coimbra, Almedina, 1979.

JUNG, Carl G. O Homem e seus símbolos. 2. ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, s. d.

KITTO, H. D. F. A tragédia grega. Trad. do inglês do Dr. José Manuel Coutinho e Castro. Coimbra, Armênio Amado, 1972. 2 v.

KRISTEVA, Julia. Introdução à semanálise. São Paulo, Perspectiva, 1974.

———. La révolution du langage poétique. Paris, Seuil, 1974.

LACAN, Jacques. O seminário — os escritos técnicos de Freud. Rio de Janeiro, Zahar, 1979. livro 1.

———. "O Estádio do Espelho como formador da função do eu". In: ——— et alii. O sujeito, o corpo e a letra. 1. ed. Lisboa, Arcádia, 1977. p. 19-28. (Coleção práticas de leitura, 5).

LAPLANCHE, J. & PONTALIS, J. -B. Vocabulário da psicanálise. 6. ed. São Paulo, Martins Fontes, s. d.

LEFEBVE, Maurice-Jean. Estrutura do discurso da poesia e da narrativa. Coimbra, Almedina, 1975.

LESKY, Albin. A tragédia grega. 2. ed. São Paulo, Perspectiva, 1976.

LEVI-STRAUSS, Claude. Antropologia estrutural. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1975.

———. Antropologia estrutural dois. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1976.

———. O pensamento selvagem. 2. ed. São Paulo, Ed. Nacional, 1976. (Biblioteca Universitária, v. 31).

LIMA, Luiz Costa. A perversão do trapezista: o romance em Cornélio Penna. Rio de Janeiro, Imago; São Paulo, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.

———. A metamorfose do silêncio. Rio de Janeiro, Eldorado, 1974. (Enfoque).

MAGNY, Claude-Edmonde. L'age du roman americain. Paris, Seuil, 1948.

MANNONI, O. Chaves para o imaginário. Trad. de Lígia Maria Pondê Vassalo. Petrópolis, Vozes, 1973. (Epistemologia e Pensamento Contemporâneo, 4).

MATTA, Roberto da. Carnavais, malandros e heróis — para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro, Zahar, 1979.

MIRANDA, Wander Melo. A menina morta: a insuportável comédia. Dissertação apresentada como conclusão do Curso de Pós-Graduação na Faculdade de Letras da UFMG, Belo Horizonte, outubro de 1979. (mimeografado)

PAULINO, Maria das Graças Rodrigues. Reflexões sobre os limites de poder do narrador em São Bernardo. Dissertação apresentada como conclusão do Curso de Pós-Graduação na Faculdade de Letras da UFMG, Belo Horizonte, agosto de 1979. (mimeografado)

- PEREIRA, Maria Helena da Rocha. Estudos de história da cultura clássica. 3. ed. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1970.
- POUILLON, Jean. O tempo no romance. São Paulo, Cultrix e Editora da USP, 1974.
- PRADO JÚNIOR, Caio. Formação do Brasil contemporâneo. 17. ed. São Paulo, Brasiliense, 1981.
- . História econômica do Brasil. 17. ed. São Paulo, Brasiliense, 1974.
- RAMOS, Maria Luíza. "A Teia da ODISSÉIA". In ——— et alii. Ensaio de semiótica. Maria das Graças R. Paulino e Vera Lúcia Casa Nova, organizadoras. Belo Horizonte, Departamento de Linguística e Teoria Literária da Faculdade de Letras da UFMG, 1980. p. 76-137. (Cadernos de Linguística e Teoria Literária, ano II, nº 4).
- RANK, Otto. O duplo. Buenos Aires, Ediciones Orión, 1976.
- SPALDING, Tassilo Orpheu. Dicionário de mitologia greco-latina. Belo Horizonte, Itatiaia, 1965.
- . Dicionário da mitologia latina. São Paulo, Cultrix; Brasília, INL, 1972. p. 76-7.
- ESQUILO et alii. Teatro grego. 2. ed. Seleção, introdução, notas e tradução de Jaime Bruna. São Paulo, Cultrix, 1968 (Clássicos Cultrix).
- THIS, Bernard et alii. Atualidade do mito. Trad. da revista ESPRIT, nº 402, por Carlos Arthur R. do Nascimento. São Paulo, Duas Cidades, 1977.

TODOROV, Tzvetan. Estruturalismo e poética. 3. ed. São Paulo, Cultrix, 1974.

———. et alii. Análise estrutural da narrativa. Petrópolis, Vozes, 1971. (Novas Perspectivas de Comunicação, 1).

VERNANT, Jean-Pierre & VIDAL-NAQUET, Pierre. Mito e tragédia na Grécia antiga. São Paulo, Duas Cidades, 1977. (Série Universidade, 8).

RÉSUMÉ

Cette étude critique de l'oeuvre OS SINOS DA AGONIA (LES CLOCHES DE L'AGONIE) prétend montrer fondamentalement les rapports du roman d'Autran Dourado avec le modèle tragique pris ici comme "hypothèse paradigmatique" -, une fois qu'il reflète la conscience tragique de l'univers. Pour y arriver, notre chemin analytique a consisté à :

a) démonter le réseau de l'énonciation du récit, pour l'examiner dans sa genèse à partir d'autres textes, dans ses aspects et ses modes narratifs, dans son caractère spéculaire;

b) déterminer, ensuite, les espaces remplis par le récit, à savoir: l'espace réel, l'espace symbolique et l'espace de la théâtralité, tout en montrant la manière dont ils se superposent;

c) caractériser les doubles, dans leur monstruosité, en tant que des occupants de ces espaces;

d) enfin, déterminer les traits spécifiques de la conscience tragique présents dans la fiction d'Autran Dourado, à travers une étude comparative de quelques textes de la tragédie classique, en essayant de définir les faits concernant la violence, le rite sacrificiel et la victime expiatoire comme l'essence même de la pensée tragique.

En utilisant comme méthode une approche à dominante structurale de l'oeuvre littéraire, nous nous sommes servi aussi bien des discours de la théorie de la littérature et de la linguistique, que de ceux d'autres sciences comme celui de l'Anthropologie, de la Psychanalyse, de la Mythologie, de l'Histoire, de la Philosophie. Ainsi, des textes tels que ceux de Lévy-Strauss, Luiz Costa Lima, René Girard, Gerard Genette, Freud, Jean-Pierre Vernant, Georges Bataille parmi tant d'autres, nous ont aidé dans le chemin à choisir pour l'étude des diverses questions que nous avons soulevées.

FACULDADE DE LETRAS DA
UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS,
FAZENDO PARTE DA BANCA EXAMINADORA OS
SEGUINTESS PROFESSORES:

Ruth Silvano Lopes

Ruth Silvano Brandão Lopes

Wander Melo Miranda

Wander Melo Miranda

Ruth Silvano Lopes

Profa. Ruth Silvano Brandão Lopes,
Coordenadora dos Cursos de Pós-Gra-
duação em Letras da FALE/UFMG.