



Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Maria José Oliveira Araújo Guerra

**A CONSTRUÇÃO DOS SUJEITOS NOS CENÁRIOS TEATRAIS DE
OS SINOS DA AGONIA, DE AUTRAN DOURADO**

Belo Horizonte
2019

Maria José Oliveira Araújo Guerra

**A CONSTRUÇÃO DOS SUJEITOS NOS CENÁRIOS TEATRAIS DE
*OS SINOS DA AGONIA, DE AUTRAN DOURADO***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa.

Orientadora: Prof^a Dra. Ivete Lara Camargos Walty

Belo Horizonte
2019

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

G934c Guerra, Maria José Oliveira Araújo
A construção dos sujeitos nos cenários teatrais de *Os sinos da agonia*, de Autran Dourado / Maria José Oliveira Araújo Guerra. Belo Horizonte, 2019. 113 f.

Orientadora: Ivete Lara Camargos Walty
Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras

1. Dourado, Autran, 1926- - Os sinos da agonia – Crítica e interpretação. 2. Literatura brasileira - História e crítica. 3. Enunciação (Linguística). 4. Metáfora. 5. Literatura barroca. 6. Teatro (Literatura). I. Walty, Ivete Lara Camargos. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU: 869.0(81)-3

Maria José Oliveira Araújo Guerra

A CONSTRUÇÃO DOS SUJEITOS NOS CENÁRIOS TEATRAIS DE *OS SINOS DA AGONIA*, DE AUTRAN DOURADO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa.

Prof^a. Dr^a. Ivete Lara Camargos Walty (Orientadora) – PUC Minas

Prof^a. Dr^a. Márcia Marques de Moraes - PUC Minas - Banca Examinadora

Prof. Dr. Reinaldo Martiniano Marques- UFMG- Banca Examinadora

Prof^a. Dr^a. Priscila Campolina de Sá Campelo- Puc Minas- (Suplente)

Belo Horizonte, 19 de setembro de 2019

A todos aqueles que, como eu, consideram que a literatura nos liberta do caos.

AGRADECIMENTOS

A realização de um trabalho acadêmico envolve muitas vozes. Os agradecimentos, portanto, são muitos:

à minha querida orientadora Dra. Ivete Lara Camargos Walty, pela disponibilidade, competência, generosidade e constante estímulo intelectual;

aos professores da pós-graduação por iluminarem minha trajetória de mestranda; de modo muito especial, agradeço à Dra. Márcia Marques de Moraes, à Dra. Sandra Cavalcante e ao Dr. Milton do Nascimento pelas contribuições em meu projeto de pesquisa e por, com seu brilhantismo, fazerem-me sentir orgulho da opção de vida e de trabalho;

a todos os professores de minha formação escolar e acadêmica por acreditarem na minha capacidade de seguir em frente;

aos colegas de pós-graduação, pelas interlocuções sempre valiosas; em especial, agradeço a Vinícius Lourenço Linhares pelas indicações de leituras, pelo compartilhamento de muitos e valiosos textos e pelas conversas sempre profícuas; o meu muito obrigada também a Eduardo Batista pela amizade, em meio ao tumultuado dia a dia acadêmico e profissional;

à PUC MINAS que, ao conceder-me uma bolsa assistencial, tornou possível a realização deste trabalho;

aos funcionários da secretaria do Programa de Pós-Graduação em Letras da PUC Minas que, quando solicitados, mostram-se sempre prestativos e cordiais; em especial, agradeço à Berenice por sua disponibilidade e doçura no compartilhamento de informações e procedimentos burocráticos.

O trabalho também não poderia ter sido concluído sem o apoio e a presença, até mesmo silenciosa, dos entes queridos. Agradeço aos que estiveram envolvidos, em especial, a meu esposo, Fernando, pelo companheirismo e carinho de sempre, ratificando a cada dia minha crença de que o amor vale a pena; a minha querida e única irmã, Help, pela convivência alegre e harmoniosa, ensinando-me sempre que desistir nunca é opção.

RESUMO

Este estudo objetivou investigar como se dá a construção dos sujeitos, envolvidos em suas temporalizações e espacializações, no processo enunciativo urdido, no romance *Os sinos da agonia*, pelo autor Autran Dourado, considerando sobretudo o aspecto teatralizado e ritualístico da própria história. Para tanto, tomamos como foco o estudo da metaforização como processo estruturador do romance. A enunciação literária, assumidamente encenada, envolve uma gama de sujeitos, quais sejam: narrador(es), personagens, autor implícito, leitor implícito, autor empírico, leitor empírico. Considerar todas essas instâncias enunciativas é produzir sentido, que nunca é prévio, mas construído nas relações que envolvem todo o processo. A obra em questão, corpus de nossa pesquisa, é ainda mais instigadora, pois uma mesma história é contada, primordialmente, por três personagens distintas regidas por um narrador: vozes discrepantes, múltiplos pontos de vista, tecidos pelas artimanhas de Autran Dourado. O romance, uma grande cena enunciativa, contém outras inúmeras cenas, justapostas umas às outras, em que enunciadores são alternados. Nos meandros desse jogo, em que a própria linguagem se encena, lançamos nosso olhar para o processo de construção de sentidos, dialogicamente construído. Fundamental nessa atividade é a metaforização, tomada como constitutiva do pensamento humano, processo de *status* cognitivo, próprio da indissociável relação entre corpo-mente-linguagem-ação-pensamento-mundo. Aproximamos esse processo à escolha de Autran por um estilo barroco de escrita e, por que não, de concepção de mundo. O barroco não é tomado diacronicamente, nem pelo autor, nem por este trabalho. Trata-se de um movimento artístico vivo, que apela para os sentidos e a experiência humana, como força perturbadora que ressona na contemporaneidade. Por esse raciocínio, o barroco pode ser tomado como metáfora estruturada/ estruturante da mente corporificada humana, ilustrando sua capacidade recursiva. Trata-se da criação de cenários altamente imagéticos em que as personagens vivenciam experiências, encenadas, por meio dos cinco sentidos, em um movimento que dá forma ao caótico mundo humano. A pesquisa adotada é a bibliográfica e analítica e a análise literária fundamenta-se nas contribuições da fortuna crítica do autor, nas considerações sobre sua própria escrita e em formulações dos estudos da linguagem e da teoria literária. Recorre-se, quando necessário, a reflexões teóricas de outros campos do conhecimento, como Sociologia, História, Estudos Culturais, Psicanálise, entre outros.

Palavras-chave: Processo Enunciativo- Metaforização- Escrita barroca- Teatralização

ABSTRACT

This work investigated how the construction of the characters involved in their temporalizations and spatializations in enunciative warp process, in the novel *Os Sinos da Agonia*, by Autran Dourado author takes place, especially considering the ritualistic and theatrical aspect from the story itself. To this end, we focus on the study of metaphorization as a structuring process of the novel. The literary enunciation, assumedly staged, involves a range of characters, namely: narrator (s), characters, implicit author, implicit reader, empirical author, empirical reader. To consider all these enunciative instances is to produce meaning, which is never previous, but rather built on the relationships involving the whole process. The work in question, the corpus of our research, is even more compelling, since the same story is told, primarily, by three distinct characters ruled by a narrator: discrepant voices, multiple points of view, woven by the wiles of Autran Dourado. The novel, a great enunciative scene, contains countless other scenes, juxtaposed to each other, in which enunciators are alternated. In the meanderings of this game, in which language itself is staged, we turn our gaze to the process of meaning construction, dialogically constructed. Fundamental to this activity is metaphorization, taken as constitutive of human thought, a process of cognitive *status*, inherent in the inseparable relationship between body-mind-language-action-thought-world. We approach this process to Autran's choice for a baroque style of writing and, why not, of world conception. The baroque is not taken diachronically, neither by the author nor by this work. It is a living artistic movement that appeals to the senses and human experience as a disturbing force that resonates in contemporary times. By this reasoning, the baroque can be taken as a structured / structuring metaphor of the human embodied mind, illustrating its recursive capacity. It is the creation of highly imaginary scenarios in which the characters live experiences, staged through the five senses, in a movement that shapes the chaotic human world. The research adopted is the bibliographic and analytical and the literary analysis is based on the contributions of the author's critical fortune, considerations on his own writing and formulations of studies of language and literary theory. When necessary, it resorts to theoretical reflections from other fields of knowledge, such as Sociology, History, Cultural Studies, Psychoanalysis, among others.

Key words: Enunciative Process - Metaphorization - Baroque Writing - Theatralization

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	9
2 DESDOBRAMENTOS DE SUJEITOS E DISCURSOS.....	16
2.1 O texto literário: palco de encenação por excelência do movimento (inter)subjetivo da linguagem.....	21
2.2 O gênero romanesco: palco da encenação da tensão entre o homem e o mundo	22
3 A METAFORIZAÇÃO: PROCESSO FUNDAMENTAL DA PRODUÇÃO DE SENTIDO.....	34
3.1 Barroco: metáfora estruturada/estruturante da mente corporificada.....	38
4 A GRANDE PEÇA TEATRAL: OS SINOS DA AGONIA	47
4.1 O jogo farsesco no espaço público: entre céu aberto e nuvens.....	52
4.2 As encenações teatrais nos espaços privados.....	71
4.3 Cenas rememoradas e projetadas: encenação da mente recursiva.....	82
4.4 <i>Gran finale?</i>	95
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	105
REFERÊNCIAS.....	109

1- INTRODUÇÃO

A literatura é dada por alguns como o exercício da palavra, ou seja, a palavra seria sua matéria-prima. A arte literária, trabalhando vagarosamente com a palavra, vai de encontro ao imediatismo e ao pragmatismo do mundo contemporâneo, ávido por velocidade e aplicabilidade, constituindo-se um modo de reagir à insatisfação causada pelo real¹ (seja positiva ou negativamente), uma mediação necessária ao processo de percepção das coisas e do mundo. Necessidade ampla realçada pelo mestre Antonio Candido (2004) no célebre “O direito à literatura”. Aliás, muito mais que necessidade, Candido eleva a literatura ao *status* de “bens incompressíveis”, ou seja, um direito que não pode ser negado a ninguém, tais quais outros direitos elencados pela Organização das Nações Unidas (ONU), em sua Declaração Universal dos Direitos Humanos, de 1948². O crítico assegura que “não há povo e não há homem que possa viver sem ela [a literatura], isto é, sem a possibilidade de entrar em contato com alguma espécie de fabulação.” (CANDIDO, 2004, p. 174). Se é assim, a fabulação, como reconhece hoje a teoria da cognição, é inerente ao ser humano, e a literatura acaba por dar forma aos nossos sentimentos, emoções e visões de mundo, organizando-nos e libertando-nos do caos. Ela nos permite transgredir limites, ler o humano e elaborar a vida dos afetos. Como disse, muito apropriadamente, Octavio Paz: “a palavra não só diz o mundo, mas também o funda – ou o transforma”. (*apud* Perrone-Moisés, 1998, p. 109)

De volta ao universo acadêmico das Letras, diante de vasta e rica gama de autores, a escolha para a dissertação recaiu sobre um escritor que potencializa o trabalho com/da palavra,

¹ Considera-se aqui o real como mundo vivencial, extratextual e que está sempre em construção.

² A Declaração Universal dos Direitos Humanos foi proclamada pela ONU em 1948, em um contexto pós-segunda guerra mundial, por nações abaladas pelas barbáries deixadas pelo conflito. Os países e potências signatários se propuseram a promover a paz mundial e a democracia, fortalecendo os direitos humanos. Na Declaração, há o comprometimento de que todas as nações se esforcem para atingir os objetivos comuns e o respeito às liberdades por meio do ensino e da educação. O texto em que Candido defende a literatura no campo de bens incompressíveis foi feito em comemoração aos quarenta anos da proclamação do documento.

o que revela uma escrita fascinante. Sabe-se que esse encantamento se torna perigoso frente à relação ambígua do pesquisador com o texto, jogo complexo, por um lado, de envolvimento do leitor e, por outro lado, de distanciamento crítico. Neste caso, é preciso ler com prazer, mas necessário se distanciar para perceber a astúcia do discurso que nos envolve. De qualquer maneira, o desejo de esmiuçar o fazer literário de Autran Dourado foi preponderante. O mineiro (Patos de Minas, MG, 1926 – Rio de Janeiro, RJ, 2012) ocupa um lugar de destaque na cena literária brasileira, seja pelos vários gêneros textuais pelos quais circulou — romances, contos, artigos, ensaios — seja pelas peculiaridades estético-discursivas de sua obra. Ganhou importantes prêmios durante sua trajetória como escritor: o Prêmio Camões no ano 2000, o maior da nossa língua, o Goethe (1981), o Jabuti (1982) e o Machado de Assis (2008). Curiosamente, transitou por mais de uma área de conhecimento: cursou direito, trabalhou como taquígrafo e jornalista e exerceu cargo público como secretário de imprensa no governo Juscelino Kubitschek. Como escritor, além de ficcionista, refletiu sobre sua própria arte poética.

A estreia de Autran Dourado no cenário da literatura nacional ocorreu com a publicação de *A teia*, em 1947, obra a que se seguem *Sombra e exílio*, em 1950, e *Tempo de amar*, em 1952. O reconhecimento de público e crítica, no entanto, só veio a partir dos anos 1960, com *A barca dos homens* (1961), *Uma vida em segredo* (1964) e *Ópera dos mortos* (1967), livro incluído na seleção de obras representativas da literatura universal, em lista feita pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco). Com sucesso semelhante vieram *O risco do bordado*, de 1970, *Os Sinos da agonia*, de 1974, *Novelário de Donga Novaes* (1978), *A serviço Del-Rei e Lucas Procópio* (1984), *Um cavaleiro de antigamente* (1992), *Ópera dos fantoches* (1994) e *Confissões de Narciso* (1997). Esses são alguns de seus grandes romances, muitos deles publicados também em outras línguas, fato que o fez conhecido para além de nossas fronteiras.

Em seus textos, de maneira geral, além da habilidade criativa e do cuidadoso labor estético, encontramos um certo traço intimista, a técnica do monólogo interior, o fluxo de consciência, o estilo profundamente imagético e a predileção por temas próprios da condição humana como a solidão, a loucura, a inevitabilidade da morte, o temor frente à vida e ao tempo. Em alguns romances, a estrutura da composição — vazada em frequente interrupção na ordem cronológica, narrativa em blocos em que as partes distintas e autônomas formam uma unidade vertical — denuncia um trabalho consciente e metuculoso.

Apesar do grande número de trabalhos acadêmicos e críticas muito bem construídas acerca do romance *Os sinos da agonia*, o elegemos como objeto de leitura desta dissertação, em um primeiro momento, pelo prazer estético proporcionado por sua leitura, e certos de que a obra de arte nunca é abarcada em sua totalidade. Além disso, devido à riqueza do texto em questão, múltiplas são as possibilidades de leituras e os diálogos profícuos, a depender das lentes analítico-interpretativas usadas pelo pesquisador.

Dentro da extensa fortuna crítica, destacamos três trabalhos acadêmicos, duas dissertações de mestrado e uma tese, que tocam em alguns pontos por nós também abordados. De forma resumida, trazemos, para nosso tecido.

Reinaldo Martiniano Marques (1984), em sua dissertação de mestrado, *Os sinos da agonia: técnica narrativa e consciência trágica na ficção de Autran Dourado*, oferece-nos uma importante leitura do romance, partindo da desmontagem de sua estrutura de enunciação, para chegar ao modelo trágico, sua matriz simbólica, fundada na violência, no rito sacrificial e no mecanismo do bode expiatório. Em seu estudo, os aspectos simbólicos estruturam e intensificam a dramaticidade presente no romance. Segundo Marques, Dourado busca temas e motivos da sua obra na tragédia clássica e, combinando-os com a história política de Minas Gerais, permite-nos reflexão sobre nosso passado e nosso presente.

Na tese *Nos labirintos da memória: a poética de Autran Dourado em Os sinos da agonia e Ópera dos mortos*, Laura Goulart Fonseca (2007) discute as duas obras a partir da construção labiríntica de Dourado, fundada na técnica da narrativa em blocos e da “falsa terceira pessoa”. A partir da releitura da tragédia grega e do Barroco pelo autor, questões como destino, tempo, ser, memória e o fazer poético são discutidas. Na análise, Fonseca (2007) afirma que o trágico e o barroco apareceriam na poética do escritor mineiro não como gênero e estilo de época, e sim como visões artísticas vivas que inaugurariam significados sobre a condição humana. No que diz respeito especificamente ao romance *Os Sinos da Agonia*, Laura Fonseca assevera que o labirinto, o narrador coral e os três pontos de vista distintos da mesma história tratam da questão da interpretação e do caráter ambíguo da verdade.

O espaço da cidade como *theatrum mundi*, conceito do barroco para “mundo como palco” é o principal olhar lançado sobre a obra na dissertação *Paisagem na neblina: Os sinos da agonia, de Autran Dourado*, de Cláudia Cristina Maia (2008). A autora retoma o diálogo com o mito grego, principalmente com relação a Hipólito e Fedra, apontando algumas analogias entre as personagens míticas e as do romance. Além disso, Irene e Sofrônia, *As cidades invisíveis*, de Italo Calvino, entram em cena como contraponto para a reflexão do caráter de visibilidade e teatralidade da cidade ficcionalizada de Vila Rica.

Meio a tais enfoques, diante da encenação potencialmente imagética da obra, optamos por tomar o processo metafórico como estruturador do romance. Em nossa abordagem, a metáfora ultrapassa o conceito de figura de linguagem e é concebida como fenômeno de *status* cognitivo, ou seja, permeia o modo como falamos, pensamos e agimos. Isso significa que ela é parte da nossa cognição e, se é assim, é concebida como um elemento importante no processo de entendimento da compreensão humana (Cf. Lakoff & Johnson, 1980; Fauconnier & Turner, 2012). No processo de significação, corpo e mente não são dissociáveis, ou seja, a compreensão emerge a partir da relação corpo-mente-linguagem-ação-pensamento-mundo. Em outras

palavras: a produção de sentido está intrinsecamente ligada à nossa experiência corpórea; nossa mente é corporificada. Segundo essa perspectiva, ela se moldaria às experiências do indivíduo com seu meio, tendo na base da linguagem elementos que evidenciam isso, como a metáfora, que seria um pilar para a construção de sentido (LAKOFF; JOHNSON, 1980). Importante pontuar que o mundo experiencial não se restringe ao mundo físico, já que nascemos inseridos em meios sociais e culturais, que transcendem nosso corpo individual situado no tempo e no espaço. A metaforização, própria da mente criativa humana, é processo que mescla atividades percepto-cognitivas de modo corporificado. Se estamos falando de processo, colocamos o ser humano como protagonista da produção de sentidos e, como tal, somos autorizados a ver a obra como uma grande peça teatral.

Interessa-nos de que maneira os sujeitos são construídos no/pelo romance/peça; como o “eu” se enuncia perante “o outro”, nas múltiplas encenações, em temporalizações e espacializações diversas; como as personagens são delineadas a partir de suas “experiências corporal, social e cultural”, obviamente, encenadas. Como essas construções só são percebidas na atualização da narrativa, e a metáfora só é percebida como tal na emergência das cenas enunciativas, ressaltamos que, sempre que o jogo do texto começa, o leitor pode vivenciar e ressignificar sua experiência de leitura. Nesse processo metafórico, o barroco é concebido não como estilo de época, mas como movimento artístico vivo, como quer Dourado (2000) e como analisa Fonseca (2007). Em nossa análise, trata-se de um estilo de escrita, que apela para os sentidos e a experiência humana, imbricados no jogo metafórico, num verdadeiro desdobramento de imagens; da criação de cenários altamente imagéticos em que as personagens vivenciam experiências, encenadas e construídas pelo autor e por nós, leitores, por meio dos cinco sentidos, em um movimento que dá forma ao com o caótico mundo humano. Por esse viés, muito mais que um estilo de escrita, o barroco pode ser percebido como metáfora estruturada/estruturante da mente corporificada, em um movimento que dialoga com o nosso

ser e estar no mundo. E mais: se atentarmos para o fato de ele ser uma manifestação de arte não estanque, mas dinâmica e aberta, ressignificada, no diálogo com a tradição, podemos percebê-lo como ilustração da capacidade metafórica e recursiva da mente humana, encenada na narrativa literária.

De fato, apesar de a obra estar ambientada no século XVIII, Autran rejeita a questão diacrônica e parece se importar com a potência barroca que abalou a modernidade e que ecoa na contemporaneidade. O autor retoma temas históricos, combina-os com temas míticos e (re)cria um discurso ficcional que, transcendendo os limites da história, convida-nos a refletir sobre nosso passado e presente, sempre inacabado, sempre em construção.

Com fim meramente organizacional, o trabalho está dividido em capítulos.

O Capítulo 1 compreende a presente introdução, com a apresentação do *corpus* da pesquisa, uma breve contextualização do autor, a natureza do estudo, seus objetivos e a delimitação do tema e do objeto.

No capítulo 2, intitulado “Desdobramentos de sujeitos e discursos”, apresentamos a teoria da enunciação, pois ela nos ajuda a ler todo o processo de construção do romance, envolvendo três categorias extremamente importantes nos estudos literários: sujeitos, tempos e espaços. Sabemos que os estudos dedicados à enunciação são numerosos e complexos. Optamos por abordar neste trabalho, fundamentalmente, as contribuições do linguista francês Émile Benveniste (1989,1995) e as do pensador Mikhail Bakhtin (1981,1993), valiosas reflexões para abordagem da obra literária. Além disso, com relação ao sujeito e à importância da alteridade para sua constituição, recorreremos a algumas noções básicas da teoria psicanalítica de Freud (1996) e a observações de Joel Birman (1994) sobre o pensamento freudiano com relação ao mesmo assunto. Nesse capítulo também discutimos como o romance é o gênero, por excelência, de encenação desse sujeito que se constitui na alteridade, em temporalizações e espacializações diversas. Na discussão empreendida em torno do gênero, a pesquisa valeu-se

das postulações de Bakhtin (1993), Benjamin (1987) e Adorno (2003). Ao tocarmos na discussão sobre a “representação” do mundo extratextual, empreendemos diálogo com Platão (2005), Aristóteles (1959), Auerbach (1994) e Rancière (2009) no que diz respeito à *mimesis*. Como nossa proposição de análise não se quer um trabalho ilustrativo no qual o texto literário é visto como reflexo de elementos sociais, necessário se fez atentarmos para o caráter de encenação e jogo de Wolfgang Iser (1996,2002), de encenação/enunciação literária de Paulino e Walty (2005), do fazer literário de Autran Dourado (1973) em diálogo com os estudos de Antonio Candido (2006), sobretudo ao que se refere à relação entre literatura e sociedade.

A metaforização é o tema principal do capítulo 3. Fenômeno constitutivo do ser humano, de *status* cognitivo, é próprio da indissociável relação entre corpo-mente-linguagem-ação-pensamento-mundo. Para a discussão do conceito de metáfora, utilizam-se os estudos de Antonio Candido (1966), Lakoff e Johnson (1980). Na emergência das cenas enunciativas, todo o processo vai sendo construído, na interação autor-texto-leitor e, dessa forma, acabamos por eleger o Barroco como metáfora estruturante da mente corporificada humana. O Barroco, muito mais que o conceito de um determinado estilo de época, ilustra a capacidade ilustrativa e recursiva da mente humana. Para um pequeno apanhado, ainda que superficial, de tal movimento artístico, dialogamos com Heinrich Wölfflin (1984), Helmut Hatzfeld (2002), Walter Benjamin (1984) e Walter Moser (1994).

Apresentadas as lentes teóricas que iluminaram a leitura, no capítulo 4, apresenta-se a análise do texto propriamente dita. Somente para organização, esse capítulo foi dividido segundo os atos encenados pela voz do narrador e pelas personagens, sem perdermos de vista que as cenas se interpenetram, em um movimento de recuos e avanços temporais, de modo não linearizado e com muitas repetições.

Por fim, em “Considerações finais”, serão retomadas as considerações desenvolvidas ao longo do trabalho, de modo a encerrar (ou não) as reflexões analíticas sobre a obra em estudo.

2- DESDOBRAMENTOS DE SUJEITOS E DISCURSOS

Instigante, intrigante e plurissignificativa: assim é a obra do mineiro Autran Dourado, *Os Sinos da Agonia*. Como já ressaltado, apesar de muito lido, estudado e objeto de muitos trabalhos acadêmicos, o romance apresenta ainda, como obra aberta, muitos caminhos a serem percorridos. A perspectiva aqui proposta é perceber de que maneira se dá a construção dos sujeitos, envolvidos em suas temporalizações e espacializações, no processo enunciativo urdido pelo autor.

Em relação à constituição da subjetividade, pautamo-nos na teoria da enunciação de Benveniste (1989) porque ela recobre as três categorias imprescindíveis na encenação narrativa: sujeitos, tempos e espaços. Em *Problemas de Linguística Geral II*, Emile Benveniste (1989) define como enunciação o ato de o indivíduo colocar em funcionamento a língua em um movimento individual, englobando as situações em que tal ato se realiza e os instrumentos de sua realização.

A linguagem é, segundo Benveniste, a possibilidade da subjetividade porque o locutor, a cada enunciação, apropria-se do eu como forma vazia e marca sua singularidade. O sujeito, assumindo a posição de locutor, que, linguisticamente, ocorre pela assunção do pronome de primeira pessoa “eu”, enuncia-se e, ao fazê-lo, instaura um alocutário que assume a posição enunciativa representada pelo pronome de segunda pessoa “tu”. Essa relação estabelecida por um “eu” frente a um “tu” é uma relação de interdependência, ou seja, um não tem existência sem o outro. O “eu” não emprega o “eu” a não ser quando se dirige a alguém, que será, na alocução, um “tu”. Nenhum dos dois termos se concebe sem o outro; são complementares e, ao mesmo tempo, reversíveis. Sobre isso nos afirma o linguista:

A consciência de si mesmo só é possível se experimentada por contraste. Eu não emprego eu a não ser dirigindo-me a alguém, que será na minha alocução um tu. Essa condição de diálogo é que é constitutiva da pessoa, pois implica em reciprocidade -

que eu me torne tu daquele que por sua vez se designa por eu. Vemos aí um princípio cujas consequências é preciso desenvolver em todas as direções. A linguagem só é possível porque cada locutor se apresenta como sujeito, remetendo a ele mesmo como eu no seu discurso. Por isso, eu propõe outra pessoa, aquela que, sendo embora exterior a 'mim', torna-se o meu eco - ao qual digo tu e que me diz tu. A polaridade das pessoas é na linguagem a condição fundamental, cujo processo de comunicação, de que partimos, é apenas uma consequência totalmente pragmática. Polaridade, aliás, muito singular em si mesma, e que apresenta um tipo de oposição do qual não se encontra o equivalente em lugar nenhum, fora da linguagem. Essa polaridade não significa igualdade nem simetria: ego tem sempre uma posição de transcendência quanto a tu; apesar disso, nenhum dos dois termos se concebe sem o outro; são complementares, mas segundo uma oposição "interior/exterior", e ao mesmo tempo são reversíveis. Procure-se um paralelo para isso; não se encontrará nenhum. (BENVENISTE, 1995, p.286-287).

A subjetividade, “a capacidade do locutor para se propor como ‘sujeito’” (BENVENISTE, 1995, p.286), encontra sua condição na linguagem. Somos sujeitos a partir do momento em que reafirmamos nossa subjetividade pela enunciação, quando demarcamos o nosso eu em oposição a um tu. Foge-se, a partir desse conceito, de uma visão simplista em que a linguagem é um mero instrumento de comunicação, uma ferramenta da qual tomamos posse para nos comunicarmos. A natureza da linguagem não é instrumental, mas constitutiva do homem. Benveniste, na verdade, nos conduz a uma reflexão que estabeleceu uma ligação indissociável entre linguagem e ser humano.

Por fim, na enunciação, a língua se acha empregada para a expressão de uma certa relação com o mundo. A condição mesma dessa mobilização e dessa apropriação da língua é, para o locutor, a necessidade de referir pelo discurso e, para o outro, a possibilidade de co-referir identicamente, no consenso pragmático que se faz de cada locutor um co-locutor. A referência é parte integrante da enunciação. (BENVENISTE, 1989, p.84)

Importante salientarmos que o par eu-tu só é definido na instância do discurso, ou seja, “eu” e “tu” apenas assumem sentido quando da tomada da palavra pelo locutor, e a cada vez que o fazem, cria-se uma instância nova. Essa é a fundamentação para a categoria de pessoa, uma das que compõem a enunciação. “Eu” e “tu” são formas linguísticas que só assumem algum sentido no interior da enunciação, ou seja, elas não fazem referência a nada que não seja o próprio plano enunciativo.

Estamos sempre envolvidos nesse processo enunciativo, seja como locutores/enunciadores, seja como alocutários/enunciatários. Ocupamos o mundo e mantemos relação com ele e com o outro na linguagem. A língua, por sua vez, só se atualiza nesse processo de interação verbal.

Da mesma forma, há outras categorias linguísticas que assumem sentido na e pela enunciação, as chamadas indicadores da *deíxis* — pronomes demonstrativos, advérbios, adjetivos, organizadores das relações temporais e espaciais em torno do sujeito. Assim como a pessoa, os dêiticos, entre eles os advérbios “aqui” e “agora”, se definem somente se relacionados à instância de discurso que os produz. Como nos evidencia o próprio linguista, “aqui e agora delimitam a instância espacial e temporal coextensiva e contemporânea da presente instância de discurso que contém eu”. (BENVENISTE, 1995, p.279)

O que Benveniste afirma é que o ato de se referenciar no e pelo discurso como enunciador (eu) e referenciar o outro como enunciatário (tu) e assim se constituir e constituir o outro como fundadores de um tempo-espço enunciativo a fim de predicar sobre um referente é um processo instintivo e, portanto, básico. São ações que fundam o presente enunciativo. Vale ainda destacar que, com relação à temporalidade, expressa nas modalidades verbais, Benveniste entende o presente como marca temporal interior ao discurso, ou seja, o presente é o tempo não em que se está, mas em que se fala. Dessa forma, o momento em que se fala, em que se instaura a enunciação, constitui-se num eterno presente.

Assim, as relações espaciais e temporais são organizadas a partir desse presente, tendo como ponto central de referência o sujeito a partir do qual temporalidades e espacialidades serão definidas. Cada vez que o sujeito se enuncia como “eu”, uma nova experiência discursiva se instaura, em um momento novo do tempo e em circunstâncias diversas, e que sempre será recebida de forma nova por aquele que se coloca no lugar de interlocutor.

É por este viés que o romance selecionado será analisado, ou seja, verificar-se-á como as relações entre os sujeitos textuais são construídas a partir da enunciação de quem fala, para quem fala, de onde fala. Além dos sujeitos textuais, mister se faz estudarmos a cena enunciativa maior: o autor empírico, em determinada época história, em determinado contexto sócio-político, cria um romance crítico e atemporal. Romance que, nos atos de leitura e escrita, encena enunciação que se repete, mas que é sempre singular e inédita entre autor e leitor, constituída por muitas outras enunciações.

Outra contribuição importante com relação à categoria da enunciação é a de Mikhail Bakhtin, cujos estudos são anteriores aos de Benveniste³. O estudioso russo considera a relação sócio-histórica e dialógica entre sujeitos o cerne do processo de constituição do discurso, priorizando a intersubjetividade. Em *Marxismo e Filosofia da Linguagem* (1981), Bakhtin concebe a linguagem no contexto interativo da enunciação, levando em consideração que ela se dá no trânsito social entre interlocutores historicamente situados. A linguagem seria atualizada em uma prática social cotidiana que envolveria a experiência do relacionamento entre sujeitos. Para Bakhtin, na relação de um “eu” e um “tu” em um “aqui” e um “agora”, há a influência da ideologia e do sistema social na produção de qualquer enunciado.

A situação social mais imediata e o meio social mais amplo determinam mais completamente e por assim dizer, a partir de seu próprio interior, a estrutura da enunciação. (...) O centro organizador de toda a enunciação, não é interior, mas exterior: está situado no meio social que envolve o indivíduo. (BAKHTIN, 1981, p.113)

Esse caráter social e dialógico da linguagem traz “o outro” como ponto central de seus estudos, pois, uma vez que a vida é dialógica por natureza, a alteridade define o ser humano e se torna indispensável para sua constituição. Impossível pensar o homem fora das relações que o ligam “ao outro”. O “eu” constitui o “outro” e é por ele constituído, ou seja, o dialogismo é princípio da existência humana. O sujeito só se constitui à medida que vai ao encontro do outro, nem que esse “outro” seja ele mesmo, como ocorre no caso do duplo, no monólogo interior ou no devaneio.

Reiterando: a enunciação implica, para Bakhtin, a interação de interlocutores envolvidos em situações socioculturais de atualização da linguagem. Essas diferentes situações de uso do discurso ativam diferentes papéis e valores sociais que os interlocutores representam no ato de encenação discursiva. A cena discursiva sempre será nova a cada vez que o locutor assumir a palavra e exibirá papéis e valores que também se alterarão de acordo com o jogo enunciativo estabelecido pelos interlocutores.

Ao configurar o ato da enunciação como essencialmente social, como já exposto, Bakhtin coloca em voga o conceito de diálogo. Importante atentarmos para o fato de que o estudioso russo configura o termo diálogo “num sentido amplo, isto é, não apenas como a

³ Mikhail Bakhtin desenvolveu uma teoria da linguagem que antecipa questões problematizadas algumas décadas mais tarde por Émile Benveniste. O lugar de destaque dado pelo estudioso russo à intersubjetividade, concebendo a enunciação como atividade intrinsecamente dialógica, em que o reconhecimento de si se dá pelo reconhecimento do outro, é abordado, em certa medida, por Benveniste quando coloca em voga a língua viva, a língua do discurso nos estudos linguísticos.

comunicação em voz alta, de pessoas colocadas face a face, mas toda comunicação verbal, de qualquer tipo que seja” (Bakhtin, 2012, p. 117), já que todo discurso mantém ligação com outros discursos e com o discurso do “outro”. O dialogismo constitui, então, propriedade da linguagem e evidencia que todo e qualquer discurso traz ressonâncias de discursos outros.

A sistematização das categorias que compõem toda e qualquer enunciação, quais sejam, sujeito, espaço e tempo (EU-AQUI-AGORA), por Benveniste, e a configuração do ato como essencialmente social, por Bakhtin, foram valiosas contribuições para os estudos linguísticos e literários. Como seres de linguagem, os sujeitos se constituem no momento em que falam, por meio dos discursos que proferem em determinado tempo e espaço. O discurso literário, especialmente o romance, é lugar que encena o sujeito e seu(s) discurso(s) em relação com outros sujeitos e outros discursos, em tempos e espaços determinados. É esse o lugar da encenação da posição de ser e estar do sujeito no mundo, em seu relacionamento com o outro, com a sociedade.

Importante frisarmos o que salta aos olhos na teoria da enunciação analisada: a alteridade é a condição de possibilidade para a existência, a fundadora do eu. Essa reflexão sobre a constituição da subjetividade e, por consequência, da intersubjetividade pode ser aproximada do que postula a teoria psicanalítica, quando assevera que o sujeito é sempre da ordem intersubjetiva, pois ele atravessa o outro e é perpassado por ele, como forma de inscrever suas pulsões (impulsos gerados por forças inconscientes) no universo de representação por meio da linguagem, que é da ordem do simbólico.

Isso nos remete também à figura do duplo, intimamente relacionado com o tema do estranho (cf. Freud, 1996), conceitos que nos ajudarão na leitura do romance. O duplo é, dialeticamente, a representação do *eu* que pode tomar diferentes formas, daí a remissão ao estranhamento. Trata-se da instauração do “eu” e da cisão desse mesmo sujeito, que não se (re)conhece. Em certa medida, ele é a imagem de “si mesmo” que não coincide plenamente com a faceta que se esconde. Diante do outro, que ao mesmo tempo sou eu, há a ambivalência entre o conhecido e o desconhecido. A palavra usada pelo autor foi *heimlich*, que significa “familiar”, mas que remete também a algo secreto e oculto, o que, paradoxalmente, torna essa palavra próxima de seu oposto, *unheimlich*. Aquilo que uma vez foi familiar e foi reprimido, torna-se estranho, não familiar, como se o prefixo significasse uma espécie de repressão. Daí o estranho estar associado, em um primeiro momento, a tudo que é assustador, que causa medo e horror, mas também pode estar conectado a um período primitivo mental, apresentando o tom familiar.

Em *Os sinos da agonia*, encenam-se particularmente sujeitos textuais emergindo das cenas enunciativas experimentando e enfrentando o encontro com o outro, a outra face de si mesmo, a figura do duplo. O movimento é de reconhecimento e de negação, de acolhimento e de recusa, de familiar e de estranho.

2.1- O texto literário: palco de encenação por excelência do movimento (inter)subjetivo da linguagem

Como já destacamos na seção anterior, todas as considerações apontadas nos estudos de Bakhtin e Benveniste referem-se a todo e qualquer discurso. O processo de enunciação literária, no entanto, é mais complexo, pois envolve uma cadeia de sujeitos enunciativos: o autor empírico, o autor implícito, o narrador e as personagens, além do leitor empírico e do leitor implícito.

No capítulo “A pessoa que fala no romance”, do livro *Questões de Literatura e Estética*, Bakhtin reforça a concepção de que a enunciação é um processo interativo que prevê interlocutores sócio-historicamente situados:

O sujeito que fala no romance é um homem essencialmente social, historicamente concreto e definido e seu discurso é uma linguagem social (ainda que em embrião), e não um “dialeto individual”. (...) Uma linguagem particular no romance representa sempre um ponto de vista particular sobre o mundo, que aspira a uma significação social. (BAKHTIN, 1993, p.135)

A enunciação é, portanto, de natureza social. Entram, no jogo enunciativo, as condições de produção, os interlocutores estabelecidos na interação verbal e o caráter social da atividade linguística. E a literatura é a encenação do próprio processo enunciativo da linguagem.

Neste ponto, importante trazermos à cena a contribuição das estudiosas Graça Paulino e Ivete Walty quando, ao apresentarem o conceito de discurso como trânsito social e linguístico, lançam mão da concepção enunciativa de Bakhtin e Benveniste para caracterizar a enunciação literária:

(...) A enunciação (...) desdobra-se em uma pluralidade de *eus* e *tus*, que se relacionam numa cadeia enunciativa assumidamente representada. Nesse sentido, poderíamos afirmar que a enunciação na literatura encena o próprio jogo da linguagem. Estabelece-se não apenas uma relação entre interlocutores reais como também entre interlocutores ficcionais, mesmo que se trate de um poema lírico em que aparece apenas um sujeito poético. (PAULINO, WALTY, 2005, p.140)

As autoras aproximam o discurso literário de outros discursos, mas dão destaque ao primeiro já que ele prima por apresentar uma linguagem assumidamente encenada. Toda linguagem, na verdade, é encenada, mas no texto literário ela própria põe-se em cena, assumindo-se como tal. Esse discurso ganha amplitude ao assumir a existência de interlocutores ficcionais, somada a interlocutores reais.

A enunciação ficcional, por meio de um jogo linguístico, faz pulsar, no interior do texto literário, uma profusão de vozes. Cada vez que um locutor assume a palavra, ele se constrói como enunciador, representando um determinado ponto de vista sobre um assunto ou uma situação. No entanto, esse “tomar a palavra” não é puro, homogêneo, mas entremeado de muitas vozes. É o que Bakhtin chama de “polifonia” (1993). O “eu” que se enuncia se encontra atravessado por vozes de outrem. O texto literário é, por excelência, composto por discursos diversos, povoado por muitas vozes e aberto a múltiplos olhares.

2.2- O gênero romanescos: palco da encenação da tensão entre o homem e o mundo

Como *corpus* de nossa pesquisa, elegemos um romance, gênero em que a condição histórico-social do homem é posta em cena. O romance é o lugar por excelência em que se encena o sujeito e seu(s) discurso(s), em sua relação com outros sujeitos e outros discursos, em tempos e espaços diversos (Cf. Bakhtin, 1993), como já destacado neste trabalho. O gênero romanescos abarca em si a pluralidade, possibilitando que se agreguem a ele os mais variados tipos de discurso e pontos de vista, pois acolhe outros gêneros.

O romance, enquanto gênero, de acordo com Mikhail Bakhtin (1993), nasceu na Antiguidade Clássica, mas por muito tempo foi considerado um gênero menor, muito pouco lido e à margem dos estudos literários. Somente a partir do século XVIII, o romance consolidou-se e passou a ser um gênero bastante difundido.

Segundo Walter Benjamin (1987b), esse apogeu do gênero se deu por causa da ascensão da burguesia, classe que se expandiu política e economicamente, com reflexos profundos no campo da cultura. A classe protagonista daquele momento queria que seus ideais, bem como sua visão de mundo e seus valores, fossem trazidos à tona por meio da escrita dos romancistas, ou seja, como passou a dominar e a ditar as regras sociais, almejava se ver refletida ou representada nas manifestações culturais. Além disso, o papel exercido pela imprensa também

concorreu para a difusão do gênero, sendo responsável pela reprodução e ampla divulgação, no período moderno⁴.

Em ensaio clássico de 1936, o autor alemão discute as razões pelas quais passou-se do gênero épico ao gênero romanesco, e afirma “a arte de narrar está em vias de extinção”, por estarmos “privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências”. (BENJAMIN, 1987b, p.197-198) O que o texto de Walter Benjamin (1987b), de fato, discute é a relação entre modos de narrar e configurações sociais. Em uma sociedade artesanal, comunitária por excelência, as pessoas se reuniam para realizar tarefas, em torno de um mestre, que difundia conhecimento acumulado por meio da experiência adquirida por anos na própria comunidade. Esse mestre poderia ser também alguém que tivesse percorrido terras distantes e adquirido saberes importantes a serem transmitidos. A experiência, transformada em narrativas orais, tinha um certo caráter utilitário, visto que, além de ensinar, também aconselhava, acabando por se transformar em difusão de sabedoria. Essa figura que narra, nesse caso, seria aquele que se deixa rodear de ouvintes e faz de sua voz o movimento perfeito para o entendimento do que se conta. Para Benjamin, a natureza da verdadeira narrativa é proveniente da experiência de quem se propõe a contar suas histórias; a fonte primordial em que se abastecem os grandes narradores para a composição de suas fabulações são as experiências socializadas de pessoa a pessoa.

As formas de narrativa tradicionais, desse modo, tinham em comum seu aspecto coletivo, oral e pedagógico, transmitidas por narradores arcaicos, imbuídos de experiência e de conselhos a serem partilhados.

Com o advento do capitalismo, o trabalho deixou de ser artesanal e os bens de consumo começaram a ser produzidos em série nas fábricas, determinando a segregação do homem. Na sociedade capitalista, individualista e desumanizadora já não havia espaço para a narrativa agregadora dos narradores arcaicos (camponês sedentário, marinheiro viajante ou artífice). Surgem o romance, forma literária dada como específica da era burguesa, que não tem origem na tradição oral e que busca a matéria narrativa de maneira solitária, e a imprensa, que dissemina

⁴ Período moderno está entendido de acordo com as considerações de Marshall Berman (1986), para quem a modernidade inicia-se no século XVI e se estende até o fim do XVIII, numa primeira fase, em que as pessoas estão apenas começando a experimentar a vida moderna. Após essa fase, as mudanças se intensificaram com a chamada Revolução Industrial e o desenvolvimento do capitalismo, incrementado a partir da Revolução Francesa, com a instituição de uma nova ordem política e econômica. No século XX, o processo de modernização se expande pelo mundo todo, não só no pensamento como também na arte. O desenvolvimento do mundo moderno se deu, então, desde o encurtamento de distâncias, exploração da natureza e dos mares até as transformações decorrentes do capitalismo. Foi um período de franco desenvolvimento da burguesia, que se expandiu econômica e politicamente, com reflexos profundos no campo da cultura, principalmente nas artes e na literatura.

amplamente a informação. Como se isso tudo não bastasse, o combatente de guerra volta emudecido, incapaz de narrar e partilhar suas traumáticas experiências:

No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável. E o que se difundiu dez anos depois, na enxurrada de livros sobre a guerra, nada tinha em comum com a experiência transmitida boca a boca. Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes. (BENJAMIN, 1987b, p. 198).

Como assinala Benjamin, a experiência das trincheiras é aniquiladora da verdadeira experiência, visto que o corpo que não é destruído pelo inimigo volta impossibilitado de dizer algo sobre o violento acontecimento. A verdadeira experiência é, com efeito, falante, ela não cala, ela faz falar. A arte de narrar se esvai juntamente com o caráter artesanal do texto e o aprendizado a partir de experiências vividas e surge, assim, o romance.

“O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe mais conselhos e nem sabe dá-los.” (BENJAMIN, 1987, p.201) O romance surgiria da busca do homem por uma maneira de lidar com o caráter descontínuo do mundo e a singularidade das experiências individuais. Seria, assim, um gênero que busca, na forma escrita, um meio de apreender e exprimir aquilo que o homem, no mundo moderno, não consegue mais comunicar.

Em “A posição do narrador no romance contemporâneo”, texto escrito mais de vinte anos após as considerações de Benjamin destacadas acima, Theodor Adorno (2003), com ideias consoantes às do outro escritor alemão, destaca o paradoxo em que se encontra a figura do narrador: a forma do romance requer a narração, mas já não é possível mais narrar. As experiências vividas na narrativa épica são substituídas pelas experiências de um mundo desencantado e o narrador da experiência cede lugar ao narrador da existência. O realismo (a sugestão do real) tornou-se imanente ao romance. No entanto, como narrar algo realmente importante em um “mundo administrado pela estagnação e pela mesmice” (ADORNO, 2003, p.55), um mundo controlado pela burguesia? A pretensa objetividade literária entra em crise no fim do século XIX e intensifica-se no século XX. O mundo articulado e narrado de forma clara e compreensível não era possível, pois tanto mundo quando indivíduo estavam desintegrados. Experiências como as da guerra não eram passíveis de serem contadas, o que acabou mostrando limites na linguagem. A reportagem e os meios da indústria cultural chegam disputando espaço

com o romance no tratamento objetivo das coisas e do mundo. Ao gênero literário cabia arranjar uma forma de narrar de que o relato não dava conta.

O romance, na impossibilidade de representação totalizante da realidade — totalidade nunca alcançada, diga-se de passagem, por estar sempre em construção —, passa por uma grande transformação, de forma a tentar abarcar a nova configuração do mundo e suas instabilidades. Adorno assevera: se quiser “permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente são as coisas, então ele [o romance] tem de renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, apenas a auxilia na produção do engodo” (ADORNO, 2003, p. 57). O momento de crise em relação à objetividade literária e sua forma externa trazem o rompimento com o realismo e a criação de novas formas de discurso.

Novas estratégias textuais são desenvolvidas, como a incorporação da subjetividade, o monólogo interior, o fluxo de consciência, nos quais o comentário e a ação estão entrelaçados. Há uma mudança na posição do narrador que passa a mover-se em relação ao objeto, privilegiando o ponto-de-vista. A objetividade passa a ser questionada por esse olhar subjetivo e há um encurtamento do que Adorno chama de “distância estética”. No romance tradicional, essa distância do narrador em relação ao leitor seria inamovível. “Agora ela varia como as posições da câmara no cinema: ora o leitor é deixado de fora, ora guiado, através do comentário, até o palco, para trás dos bastidores, para a casa de máquinas.” (ADORNO, 2003, p.61) É a aproximação da linguagem literária da representação visual, própria da linguagem cinematográfica. O efeito dessa estratégia narrativa é a saída do leitor de uma posição contemplativa para um posicionamento subjetivo em relação à perspectiva do narrador.

Outra consideração importante a respeito do gênero romanesco é a de Bakhtin, quando destacava que a “ossatura do romance enquanto gênero ainda está longe de ser consolidada e não podemos ainda prever todas as suas possibilidades plásticas.” (BAKHTIN, 1993, p.397) Em vista disso, ao contrário de outros gêneros já envelhecidos e com aspecto acabado, concluído, “o romance é o único gênero por se constituir, e ainda inacabado.” (BAKHTIN, 1993, p.397) Essa plasticidade do romance não o deixaria enrijecer, por parodiar certos gêneros, eliminar outros e acolher alguns, integrando-os à sua construção, dando-lhes “caráter”, estilo. Além disso, o romance acolheria a experiência e o conhecimento de um sujeito que estaria sempre em devir, transitando por uma vida que seria sempre transitória. O romance trataria, desse modo, de um presente instável, inacabado, e um sujeito igualmente em movimento, em transformação. O fato de ele ser pautado na experiência, no conhecimento e na prática confirmaria o caráter de inacabamento desse gênero romanesco.

A forma romanesca seria, então, o palco em que se encena a tensão entre o homem e o mundo em que se insere, ou na sociedade em que se vive. Como se daria essa tensão? Seria uma representação do homem em sua sociedade, em sua relação com o mundo e com os que o cercam? Essa intrínseca relação do indivíduo com a realidade circundante como característica do romance muitas vezes é equivocadamente vista como registro documental. Trata-se de encenação e não representação.

Se mencionamos “representação”, talvez fosse importante discorrermos um pouco sobre *mimesis*. O termo remonta a Platão (2005) para a representação do universo perceptível, ou seja, uma imitação de coisas e fatos por meio dos sentidos. Essa imitação estaria afastada três “níveis” do mundo das ideias, considerado o mundo verdadeiro. Dessa forma, segundo a concepção platônica, apenas a Ideia seria essencialmente “real”, os objetos visíveis seriam reflexos do mundo das ideias, cópias imperfeitas e a representação artística seria a cópia da cópia, razão pela qual o filósofo grego condenou a *mimesis* e defendeu a expulsão dos poetas da República.

Aristóteles, discípulo de Platão, em sua obra “Poética” (1959), por sua vez, também conceitua a *mimesis* como imitação, mas de uma maneira que poderíamos dizer “positiva”, pois ela enriqueceria os fenômenos sensíveis. A arte é valorizada por não ser um saber simplesmente prático, como acontece com as ciências técnicas que dependem da experiência e da repetição contínua. Diferentemente de Platão, Aristóteles não considera a *mimesis* como uma mera imitação, mas sim uma atividade que, ao mesmo tempo que reproduz o real, pode superá-lo, aprimorá-lo, modificando-o e recriando-o. O filósofo coloca em pauta a capacidade criativa da espécie humana, uma faculdade desde sempre a ela inerente. Para ele, o ser humano não segue modelos regulares, sendo capaz de formar inúmeras possibilidades para a invenção literária que, embora ficcionais, constituem-se verossímeis. Ainda que a arte continue a ser definida como representação da realidade, ela deixa de ser vista como cópia fiel ou de produção de um objeto em grau triplamente afastado do mundo verdadeiro. A partir de Aristóteles, a *mimesis* torna-se um conceito seminal para se pensar a relação da literatura com a realidade e para se posicionar quanto à questão da representação.

Para enriquecimento da discussão, o quadro do artista surrealista belga René Magritte, *La trahison des images (Ceci n'est pas une pipe)*⁵, pode nos levar a refletir sobre a relação entre arte e realidade. A versão clássica, feita a óleo, data de 1928-1929 e contém a imagem de um

⁵ Para visualizar a pintura de Magritte, acessar <<http://g1.globo.com/pop-arte/blog/yvonne-maggie/post/isto-nao-e-um-cachimbo.html>>

cachimbo e dos dizeres “Isto não é um cachimbo”, na tradução para o português. A pintura alia simplicidade e originalidade e, num primeiro momento, demonstra que a imagem de um objeto não é o objeto, mas sua representação. Aquilo ali desenhado não é o cachimbo, mas apenas o simulacro de um. A perspectiva do primeiro momento nos leva a considerar o comentário inscrito e concluir, com certa obediência, a concepção platônica da arte, uma simples cópia. Mas se formos pensar mais detidamente no motivo que leva Platão a expulsar o poeta da República, por considerar a arte malfazeja aos cidadãos, podemos pensar que esse gesto potencializa o objeto artístico justamente por ele ser perigoso, por provocar incômodo, por ser dinâmico (se consideramos a interação entre pintura e espectador). Por extensão, diante da tela de Magritte, pergunta-se sobre a visão platônica da arte. Há de se considerar que a palavra é colocada como objeto e como imagem. Os elementos, ao estarem justapostos em um quadro, deslocados do lugar “natural”, fundam uma outra “realidade” e múltiplas leituras. Talvez consigamos perceber a concepção aristotélica de representação: não há uma simples imitação, mas sim uma recriação ou, mais que isso, sempre uma criação. Poderíamos avançar mais ainda se considerarmos que, ironicamente, o pintor coloca a letra inserida no quadro questionando a imagem e questionando a própria palavra e ainda convida o espectador a interagir com o objeto artístico. A relação entre a escritura verbal e a escritura pictórica desestabiliza, por sua vez, a relação de representação, desconstrói o valor representativo da linguagem.

Outra obra clássica, no âmbito dos estudos literários, que trata a questão da verossimilhança, é a do alemão Erich Auerbach. Em “Mimesis” (1994), o filólogo traça a história da representação poética da realidade na literatura ocidental, analisando textos de autores diversos, de Homero a Virginia Woolf, na relação desses textos literários com o mundo, sem, contudo, se deter na discussão dos conceitos de realidade (o que seria externo ao texto) e representação. Para nosso estudo, interessa pensar que Auerbach (1994) aborda textos e nos sugere que só assim, na urdidura textual, é possível delimitar o trato do autor com o contexto de sua época e a maneira como ele articula essa realidade com a linguagem literária. Parece ser essa relação que fez Auerbach se dedicar a estudar a forma como uma época percebia a si mesma, e mais que isso, o que sociedade, historicamente situada, foi capaz de representar em suas obras. Às vezes, sem a nítida pretensão de intervir na realidade ou denunciá-la, o autor, pela maneira de escrita ou estilo, a torna visível.

Essas considerações de Auerbach nos levam à reflexão de que a liberdade criativa não é de todo incondicional. É preciso considerar que os temas abordados nas obras literárias, assim como os valores que as atravessam, são ou podem ser, de certa forma, sugeridos pela época em que são produzidas. De qualquer maneira, sabe-se que, mesmo quando a literatura tenta estar

mais colada à realidade, vivenciada pelos seres sociopolíticos, a tentativa de representação fiel não se concretiza, já que o real está sempre em construção. O que importa, na verdade, é o trato que o texto literário dá ao fato externo, transformando-o em material artístico, e o fato de esse texto assumir-se como encenado.

Profícuo se faz também trazeremos à cena as postulações de Jacques Rancière (2009) sobre a arte. Segundo o filósofo francês, há três grandes regimes de identificação da arte, na tradição ocidental: o regime ético, o regime poético e o regime estético. No regime ético das imagens, a arte não é identificada como tal, mas subjugada às imagens e a uma hierarquia dessas imagens. Dessa forma, haveria uma espécie de juízo de valor, do que seria classificado como bom ou ruim, verdadeiro ou falso, além de para quais usos e que efeitos produziriam nos indivíduos. A esse regime pertenceria a visão platônica de arte. No entanto, seria inadequado dizer que Platão submete as artes à política, ou que condena e diminui a arte: seria tomar como pressuposto uma concepção de arte que não existia entre os gregos. O que existia seriam as artes compreendidas como fazeres; fazeres que constituem inclusive imagens, para as quais Platão propunha uma hierarquia quanto à origem e à destinação. “Trata-se, nesse regime, de saber o que no modo de ser das imagens concerne ao ethos, à maneira de ser dos indivíduos e das coletividades”. (RANCIÈRE, 2009, p.28)

O regime poético ou representativo é o que se baseia no par aristotélico *poiesis/mimesis*. Esse regime diz respeito às maneiras de fazer e de apreciar as artes. A *mimesis*, segundo Rancière, não é a lei que submete as artes à semelhança, mas organiza as maneiras de fazer, ver e julgar. Assim como o regime ético das imagens, o poético se apresenta como hierárquico, já que avalia quais artes possuem qualidades, quais são adequadas ou não, além de selecionar para qual público elas estariam destinadas. Nesse regime estariam incluídas as famosas “Belas Artes”, do mundo clássico.

Em contraposição a esses dois regimes descritos, o regime estético da arte (da qual a literatura faz parte) é “aquele que propriamente identifica a arte no singular e desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros e artes.” (RANCIÈRE, 2009, p. 33-34). A arte é reconhecida por pertencer ao que é da ordem do sensível. Em entrevista concedida ao repórter Guilherme Freitas em 2012, para o jornal *O Globo*, o autor ratifica que a modernidade estética, “ao romper com esse universo representativo hierárquico, oferece uma definição da arte como mundo autônomo mas também, ao mesmo

tempo, postula a arte como um espaço desierarquizado, aberto a qualquer um e no qual não há separação rígida entre formas artísticas”⁶.

Rancière nos alerta que a contraposição à *mimesis* não é em absoluto uma recusa da figuração. Aliás, o regime estético de representação surge a partir do século XVIII, momento denominado de “realismo”, movimento, na verdade, de ruptura porque subverte as hierarquias da representação. A partir do realismo romanesco qualquer assunto ou qualquer pessoa, isto é, pertencente a qualquer condição social, poderia vir a ser tratado(a) como objeto literário e isso é o que mais importa nas postulações de Rancière. Com a nova poética inaugurada pelo romance, isto é, com o novo regime de sensibilidade, o regime estético da arte/literatura, surge um espaço indiferenciado, o espaço da “democracia literária”, marcado pela igualdade de qualquer coisa e qualquer um. Em outras palavras, com o novo regime artístico, o romance se torna a expressão da arte literária, misturando condições sociais e linguagens, igualando sujeitos e temas, difundindo formas de vida e modos de sentir, antes privilégio apenas de alguns.

O romance promove visibilidade da experiência humana sem deixar de lado, como qualquer outro texto literário, seu estatuto de “cadeia assumidamente representada”, sua condição de encenado. Torna-se relevante considerarmos também, nesta discussão, os estudos do alemão Wolfgang Iser em “Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional” (2002). O autor refuta a dicotomia entre ficção e realidade, tão disseminada no senso comum, pois “se os textos ficcionais não são de todo isentos de realidade⁷, parece conveniente renunciar a este tipo de relação opositiva como critério orientador para a descrição dos textos ficcionais” (ISER, 2002, p.957).

Iser propõe um modelo relacional ternário, segundo o qual a literatura deve ser concebida a partir de três categorias: o real, o fictício e o imaginário:

Como o texto ficcional contém elementos do real, sem que se esgote na descrição deste real, então o seu elemento fictício não tem o caráter de uma finalidade em si mesma, mas é, enquanto fingida, a preparação de um imaginário (*die Zurüstung eines Imaginären*). (ISER, 2002,p.957)

Para o estudioso, o fictício realiza a relação entre realidade e imaginário, através de atos de fingir, transgressores por excelência. Esses atos de fingir são transgressores tanto da realidade extratextual quanto do imaginário. A realidade, por sinal ela mesma sempre em

⁶ Disponível em <https://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/formas-de-vida-jacques-ranciere-fala-sobre-estetica-politica-478094.html>. Acesso em 21/02/2019.

⁷ O termo “realidade” para Iser refere-se ao mundo extratextual a partir do qual serão construídos os “campos de referência” de que se valerá o texto.

construção já que o real é construído por seres sócio-historicamente situados, se repete no texto ficcional, mas essa repetição é transformada pelo imaginário que dá a ela novo enfoque, novo enquadramento. Nas palavras do próprio estudioso,

Se o texto ficcional se refere à realidade sem se esgotar nessa referência, então a repetição é um ato de fingir, pelo qual aparecem finalidades que não pertencem à realidade repetida. Se o fingir não pode ser deduzido da realidade repetida, nele então surge um imaginário que se relaciona com a realidade retomada pelo texto. Assim o ato de fingir ganha a sua marca própria, que é de provocar a repetição no texto da realidade vivencial, por esta repetição atribuindo uma configuração ao imaginário, pela qual a realidade repetida se transforma em signo e o imaginário em efeito do que é assim referido. (ISER, 2002, p. 958).

Com relação ao imaginário, a transgressão ocorre porque, experimentado pelo sujeito de “modo difuso, informe, fluido e sem objeto de referência”, ele “ganha uma determinação que não lhe é própria e adquire, deste modo, um predicado de realidade;” (ISER, 2002, p.959).

No texto ficcional, é irrealizada a realidade e realizado o imaginário. O texto denuncia-se como ficção, assumindo-se como tal sob aparência de realidade. O mundo criado no espaço ficcional é fruto de uma encenação que retoma elementos da realidade, mas ressignifica-os. A realidade repetida no texto ficcional é transformada, ressignificada pelo imaginário. A obra literária, na verdade, excede e ultrapassa o mundo real que incorpora, narra o que não existe como se existisse.

Necessário se faz entendermos o que seriam os atos de fingir postulados por Iser, agenciadores da relação entre o real e o imaginário. O autor alemão estabelece três atos de fingir que, coletivamente, são constituintes essenciais de todo texto ficcional: a seleção, a combinação e o desnudamento da ficcionalidade. A seleção se dá quando elementos de sistemas contextuais preexistentes são escolhidos e se faz uma recolocação desses elementos em outro arranjo, que seria o texto literário. “A seleção é uma transgressão de limites na medida em que os elementos acolhidos pelo texto agora desvinculam da estruturação semântica ou sistemática dos sistemas de que foram tomados.” (ISER, 2002, p.960-961) Os elementos escolhidos são desvinculados de um determinado sistema contextual preexistente, que pode ser sociocultural ou até mesmo literário, e são articulados de maneira a ganharem novas significações, ou seja, de modo a serem transgredidos no e pelo texto. Não se trata de uma cópia da realidade extratextual, pois a seleção afeta os campos de referência e força uma transgressão, irrealizando o real. Os elementos selecionados, fora de sua identificação de realidade vivencial, são convertidos em objeto da percepção. Nesse recorte do mundo vivencial, ocorrem operações de supressão, complementação e valorização de certos elementos, pois impossível a apreensão da totalidade.

Isso significa que há perda de certos elementos, acréscimo ou realce de outros. Segundo Iser, por meio dessas operações é possível apreender a intencionalidade do texto (atentemos para o fato de que o estudioso diz da intencionalidade do texto e não do autor). Essa intencionalidade pode ser apreendida pelas novas configurações que os elementos selecionados passam a ocupar, mas também pelos elementos suprimidos, que, ainda assim, são apercebidos.

Uma vez selecionados, os elementos serão combinados, rearranjados, de modo a criar “relacionamentos intratextuais”, nas palavras do próprio autor. Os elementos recortados da realidade vivencial são transgredidos no espaço textual, e as fronteiras transgredidas se dão nos diversos planos da língua: lexical, fonológico, morfossintático e semântico.

A seleção e a combinação dizem respeito à transgressão de limites entre texto e contexto. Ambos concorrem para o último ato de fingir, o qual Iser chama de “desnudamento da ficcionalidade”, ou “como se”. Esse *como se* é a afirmação do estatuto ficcional do texto reconhecido por meio de convenções compartilhadas entre autor e leitor, que estabelecem uma espécie de contrato “cuja regulamentação o texto comprova não como discurso, mas como ‘discurso encenado’.” (ISER, 2002, p.970) O discurso literário denuncia-se como ficção e esse ato de fingir o diferencia de outros discursos. De maneira esclarecedora, Iser atesta:

... o texto ficcional contém muitos fragmentos identificáveis da realidade que, através da seleção, são retirados tanto do contexto sociocultural, quanto da literatura prévia ao texto. Assim, retorna ao texto ficcional uma realidade de todo reconhecível, posta agora, entretanto, sob o signo do fingimento. Por conseguinte, este mundo é posto entre parênteses, para que se entenda que o mundo representado não é o mundo dado, mas que deve ser entendido como se o fosse. Assim se revela uma consequência importante do desnudamento da ficção. Pelo reconhecimento do fingir, todo mundo organizado no texto literário se transforma em um *como se*. (ISER, 2002, p.972-973)

O caráter de encenação do texto ficcional é ratificado por uma espécie de contrato entre autor e leitor, em que se determina que o mundo textual não deve ser concebido como realidade, mas “como se” fosse realidade. Na condição de “como se”, o mundo referencial/extratextual foi, por um momento, posto entre parênteses, e o mundo criado é apenas um mundo encenado. Nas palavras do autor, “o parêntese implica que o mundo aí posto não é objeto graças a si mesmo, mas objeto de uma encenação” (ISER, 2002, p. 973). Eis, então, uma encenação do mundo extratextual e não apenas denotação ou repetição de uma verdade identificável.

Ainda tocando nessa esfera, em “O fictício e o imaginário” (1996), Iser concebe a literatura como operadora da ultrapassagem dos limites cerceadores das possibilidades humanas de experimentar outras formas de existência, criando encenações que suplantam as restrições

impostas à condição do homem. Nesse sentido, a literatura nos oferece infinitas encenações e nos convida a explorar diferentes possibilidades.

Iser (2002) também atenta para o caráter lúdico da encenação narrativa, concebendo o texto como um jogo que, na verdade, nunca se fecha. A tessitura é construída pelo autor, as cenas enunciativas são engendradas por essa figura empírica, mas o jogo começa pela interação entre autor, texto e leitor, sempre pronta a ser reiniciada. Nada está findo e acabado, tudo está aberto cada vez que o jogo se inicia, e o mais interessante é que sabemos estar diante de um campo de jogo (o espaço textual). Como bem enfatiza o próprio ensaísta, “o leitor é, então, apanhado em uma duplicidade inexorável: está envolto em uma ilusão e, simultaneamente, está consciente de que é uma ilusão.” (ISER, 2002, p.116) Essa relação estabelecida entre os integrantes do jogo deve ser concebida como um processo que sempre produz algo que antes não existia. Desse processo vem a ideia de *performance*:

O jogo do texto resulta de uma transformação de seus mundos de referência; no entanto, desse jogo emerge algo que não pode ser deles deduzido. Em consequência nenhum desses mundos pode ser objeto de apresentação, pois o texto de modo algum está reduzido a ser a representação de algo previamente dado. Em outras palavras: não há representação sem performance, e a origem da performance é sempre distinta daquilo que é representado. (ISER, 1996, p. 341).

Adentramos no jogo, cientes de que as obras literárias, em geral, nos oferecem inúmeras possibilidades de construção de sentidos, que decorrem da potencialização da encenação da linguagem.

Consciente dessa encenação, ao refletir sobre seu fazer literário, o próprio Dourado, em seu *Uma poética de romance* (livro que dedica aos críticos Antonio Candido e Fábio Lucas), preconiza, em 1973, poucos anos antes do texto de Iser, publicado na Alemanha em 1979, que os romancistas e novelistas usam a realidade “como barro. O criador amassa e emprega a realidade para criar uma outra realidade, uma realidade que obedece à complicada geometria literária...” (DOURADO, 1973, p.98). A realidade extratextual seria apenas matéria para construção do mundo encenado, o barro que modela a realidade da obra. O autor/criador seria um oleiro que usa elementos extratextuais, moldando-os estruturalmente. Se o romancista usa técnicas de ciências variadas (psicologia, sociologia, política, etc) “na feitura de seus personagens e do livro, ele o faz preocupado sobretudo com a arquitetura, com a estrutura e a mecânica do romance.” (DOURADO, 1973, p.101)

As ideias de Autran sobre a matéria romanesca coadunam com as de Antonio Candido em *Literatura e sociedade* (2006), em que o crítico chama a atenção para o fato de que o elemento sócio-histórico torna-se importante quando desempenha um papel na constituição da estrutura das narrativas. O que é da ordem do externo (o social, o histórico, o psíquico) importa dentro da economia da obra e, como elemento de sua estrutura, acaba se tornando interno. Os fatores externos devem ser vistos como “agentes da estrutura”, alinhados aos fatores estéticos, e não como matéria registrada pelo trabalho criador. Assim, o que importa é a construção textual, mesmo porque a própria realidade está sempre em processo, em construção. O mundo ali constituído não é uma representação do mundo em que vivemos, mas não deixa de se importar com ele. Há de se ressaltar, mais uma vez, que o mundo se constitui em processo, de que faz parte a própria enunciação literária.

Enunciação literária, ficção que realiza a relação entre imaginário e realidade por meio dos atos de fingir, construção que se auto proclama fictícia, estrutura que emprega dados da realidade ressignificando-os: encenação do jogo da linguagem.

3- A METAFORIZAÇÃO: PROCESSO FUNDAMENTAL DA PRODUÇÃO DE SENTIDO

Nos meandros desse jogo, em que a própria linguagem se encena, lançamos nosso olhar de especialistas para o processo de construção de sentidos, dialogicamente construído. Fundamental nessa atividade, principalmente quando se pretende perceber os operadores usados no compartilhamento de determinado campo atencional na obra de Autran, intensamente imagética, é a metáforização, constitutiva do pensamento humano. A metáfora, nesse processo, é concebida como fenômeno de *status* cognitivo (Cf, Lakoff & Johnson, 1980; Fauconnier & Turner, 2012), próprio da indissociável relação entre corpo-mente-linguagem-ação-pensamento-mundo. Fruto de operações mentais, ela é própria da mente criativa humana, que mescla atividades percepto-cognitivas de modo corporificado. Vejamos como esse fenômeno é percebido.

Durante muito tempo, a metáfora foi estudada a partir do universo literário e poético, como uma figura da retórica cuja função seria a de ornamentar o discurso. Segundo essa concepção, a metáfora estaria apartada da linguagem literal, comumente chamada denotativa. O conhecimento científico, por exemplo, por buscar uma pretensa verdade, deveria ter um discurso objetivo, despojado da subjetividade do pesquisador e dos valores humanos. Por essa linha de raciocínio, a tradição objetivista via a metáfora como figura de linguagem, com finalidade estética, mais adequada ao discurso literário.

Tal ideia vigorou como um dogma até meados do século XX, apesar de haver estudos que a questionavam desde os anos 1930 (Cf. Bühler, 2011). A partir da década de 1970, os estudos da metáfora avançaram no sentido de se considerá-la um fenômeno de *status* cognitivo, ou, dito de outra forma, o pensamento metafórico é parte da cognição humana. De acordo com muitos desses estudos, a construção da metáfora pressupõe o uso de um complexo sistema de implicações para selecionar, enfatizar e organizar relações em outro campo de implicações. Essa operação, apesar de parecer rápida e simples, é bastante complexa e não pode ser considerada como uma simples comparação entre elementos de dois campos distintos, ou uma operação de transferência de significado. Percebemos hoje que as metáforas estão presentes inclusive no discurso científico, pois elas são parte inerente do ser humano, de como pensamos e agimos. Até mesmo o discurso que se quer objetivista, como o científico, tomado como

exemplo, emerge de práticas sociais, de indivíduos socio-historicamente situados, sendo, assim, criado por um ser que pensa metafóricamente, inclusive quando produz ciência.

Apesar de não ser preciso detalhar as teorias sobre a metáfora segundo a ótica da linguística cognitiva, porque não é o foco deste trabalho, é importante trazermos à cena a noção de integração conceptual ou *blending* (mescla), de modo a percebemos como as metáforas emergem e de como isso é um fenômeno natural. No processo de produção de sentidos, instauramos e integramos espaços mentais, que não correspondem a um lugar “físico” dentro do cérebro, e sim a ativações que são estabelecidas na memória de trabalho. Dessa forma, estamos falando sobre o que acontece nos bastidores da cognição (Fauconnier, *apud* Coscarelli 2005). Trata-se de processos que acontecem em nossas mentes, quando falamos, pensamos ou lemos. Em *The Way We Think*, Fauconnier & Turner (2002) chamam a atenção para uma operação básica e fundamental para os seres humanos: a capacidade de agrupar diversos espaços mentais e, a partir desse agrupamento, criar novos espaços que possuem uma estrutura emergente. Somos capazes de estabelecer espaços mentais, conectá-los e transferi-los, projetando as estruturas de uns para outros. Além disso, há o que os autores chamam de "integrações de duplo escopo", em que espaços mentais conflitantes são introduzidos e, a partir deles, podem surgir novas estruturas bastante criativas. A operação mental básica, *blending*, permite que a atividade humana de pensamento possua um grau altamente imaginativo, criativo e metafórico, que é imprescindível para originar qualquer tipo de significação. Assumir que o pensamento e a linguagem são essencialmente metafóricos significa que somos criativos e, por mais que a construção de espaços mentais e suas integrações possam parecer complexas, elas se dão de maneira inconsciente e ordinária, ou seja, passam despercebidas. Em consonância com essa perspectiva, podemos afirmar que fazemos *blends* para viver. (FAUCCONNIER & TURNER, 2002).

Se é assim, considerar a metáfora como fruto de uma operação cognitiva é perceber que ela permeia todo e qualquer discurso, tanto o literário e o poético, quanto o científico ou o ordinário. Na verdade, a metáfora nasce de projeções figurativas e é importante pensarmos que as motivações para que elas sejam criadas não são previsíveis, pois variam segundo condições pessoais e socioculturais (valores do coletivo, da cultura, da história). Isso significa que criamos metáforas segundo nossas experiências tanto pessoais quanto sociais e as criamos antes de as manifestarmos linguisticamente. Desse prisma, a metáfora não é apenas uma figura de linguagem e sim, um recurso do pensamento humano, parte do sistema cognitivo que nos faz ver, pensar, falar o/sobre o mundo em que estamos inseridos. Em outras palavras, a metáfora

pertence primeiro ao domínio do pensamento, revelando-se um mecanismo importante na compreensão e na explicação da cognição humana. E justamente por pertencer à ordem do pensamento, podemos aferir que a metáfora estrutura nosso entendimento em níveis básicos e, por isso, é da ordem do comum, do cotidiano. Ela define nossas percepções e ações e não nos apercebemos disso, construindo-a de forma intuitiva e natural; ela é processo e não produto. Importante pontuar, mesmo que pareça patente, que a metáfora é processo porque seu processamento ocorre por meio da ativação de mapeamentos *online*. Isso significa que os espaços mentais emergem na instanciação do sujeito no “aqui/agora”, de forma dinâmica. São, dessa forma, moldados pela interação, podendo ser modificados e reformulados na emergência das cenas enunciativas. Isso explica por que, na leitura do texto literário, as metáforas vão sendo construídas a cada vez que a leitura começa.

Essa abordagem da metáfora pela Linguística Cognitiva, que ultrapassa sua dimensão discursiva e restrita de adendo estilístico, embora assim abordada por teóricos anteriores (Cf. Bühler, 2011), teve como marco teórico a obra de Lakoff e Johnson (1980), *Metaphors we live by*, em que se assume como tese central a pressuposição de que a metáfora é onipresente e essencial na linguagem e no pensamento. Raciocinamos, na verdade, em termos de metáforas, que possuem natureza conceitual. A partir dessa tese, grande parte de conceitos básicos, como tempo, quantidade, estado, ação, e outros, além dos conceitos emocionais, como raiva, amor, tristeza, agonia, são compreendidos metaforicamente. Isso evidencia o importante papel desse fenômeno na construção/compreensão do mundo, cultura e de nós mesmos. Além disso, os autores defendem que a compreensão do nosso “ser e estar no mundo”, da realidade vivencial que está sempre em construção, depende da natureza de nosso corpo e de sua interação com o meio no qual ele está inserido (através da manipulação de objetos e prática de movimentos). Segundo essa nova maneira de apreender a metáfora, fenômenos abstratos e complexos são conceituados em termos de fenômenos concretos, concebidos como aqueles que podemos perceber com nossos órgãos sensórios, via funções motoras do corpo. Isso implica uma visão de continuidade e inseparabilidade ontológica entre corpo/mente, no sentido de que nossa forma de pensar está intrinsecamente ligada às nossas experiências, corporalmente vivenciadas.

Interessa-nos aqui sublinhar que, apesar de essa concepção de metáfora ser recentemente divulgada nos estudos linguísticos e, ainda mais recente, nos estudos literários, Antonio Candido, em texto de 1966, cita a contribuição dos estudos da psicanálise e da psicologia sobre o caráter orgânico da formação das imagens, manifestação essencial, não uma

invenção arbitrária e facultativa. Mesmo considerando-a um recurso, por excelência, comunicativo, Candido adiantava que o sujeito, em suas relações, é um ser metafórico.

Mas se devêssemos apontar um vanguardista nesse âmbito, ele seria Giambattista Vico (1979) que, em pleno século XVII, defendeu a ideia de que a poesia precede a prosa, de que, nos primórdios, os homens falavam por poesia e só bem mais tarde surgiu a linguagem dita “racional” da prosa. A capacidade humana de fabular com imagens, o que para Vico seria a própria linguagem poética, permite-nos inferir que a fala poética não é enfeite ou adorno, mas algo vital. Para o filósofo, o que o homem guarda de comum com os outros animais é o fato de conhecer o mundo por meio dos sentidos. Se assim é, a mente não seria abstrata, pois ela estaria imersa nos sentidos. Os homens emprestariam às coisas a sua própria natureza para compreender o mundo a partir de si próprios, a partir de seus corpos.

Sendo assim, concordando com os cognitivistas, com Candido e com Vico, poderíamos resumir, dizendo: a metaforização, por meio da linguagem, que é uma disposição ontogenética dos seres humanos, é um processo longe de ser especial e noticiável, mas sim ordinário, corriqueiro na vida humana. Há de se levar em consideração também que toda e qualquer forma de percepção está ligada diretamente à nossa condição biológica, à nossa experiência corporal, descartando aquela distinção entre mente e corpo adotada por filósofos e utilizada pelo senso comum. Nossa mente é, pois, corporificada e, ao assumirmos esse princípio, reiteramos a linguagem como constitutiva da natureza humana. Como bem pontuou Benveniste (1989), antes de servir para comunicar, a linguagem serve para viver.

Claro está que todas essas considerações não se restringem ao texto literário. No entanto, esse tipo de texto é lugar privilegiado da manifestação da criatividade da linguagem e dos vários efeitos de sentido. O trabalho altamente criativo do escritor possibilita apreendermos o fenômeno de forma potencializada, já que se considera aqui que a leitura é ação humana decorrente de capacidades e operações cognitivas envolvidas na produção de sentido. Como são construídos esses efeitos de sentido? A mente humana trabalha “polifonicamente”, se é que podemos pegar emprestado esse termo dos estudos bakhtinianos, possibilitando a produção de sentidos das cenas enunciativas. Ao usarmos o termo “metaforização”, indicamos o processo de construção de uma dada “realidade”, que é dinâmico por natureza e se dá em um movimento relacional e interativo. A metáfora não é algo estático, de significado pré-determinado e restrita ao nível de um item lexical ou a uma sentença; ela só é metáfora quando percebida como tal, na emergência das cenas enunciativas, na atualização da narrativa. Antes de ser uma questão de língua, a metáfora é questão de pensamento e raciocínio. Isso ratificaria também nossa

afirmação de que a leitura analítico-interpretativa do romance que aqui se faz é apenas uma entre várias possíveis, visto que o texto literário não se esgota e que os sujeitos leitores, outros ou não, sempre possuem novas e diferentes experiências e, dessa forma, novas leituras. Importante ressaltarmos que esse redirecionamento do conceito de metáfora ou, melhor dizendo, a metaforização coloca o ser humano como principal ator no processo de produção de sentidos.

3.1- Barroco: metáfora estruturada/estruturante da mente corporificada

A arte como construção e jogo. [...] Jogo e construção, o aspecto lúdico da montagem, a múltipla leitura que o barroco propõe, tudo isso cada vez me fascina mais e mais. (DOURADO, 2000)

Como discorremos acima, a linguagem humana é inerentemente metafórica e impregnada de sensorialidade. Isso equivale a dizer que ela é um traço natural, tal como as experiências perceptivas humanas (tátil, visual, auditiva, olfativa e gustativa). E talvez pudéssemos, neste ponto, aproximar essa concepção de linguagem e sua relação intrínseca com a metaforização da escolha de Autran Dourado por um estilo barroco de escrita e, por que não, de concepção de mundo. Esse estilo barroco apela para os sentidos e a experiência humana, imbricados no jogo metafórico, num verdadeiro desdobramento de imagens que formam uma rede de significados e significantes. O próprio Dourado pontua: “O barroco para mim não é apenas um conceito histórico, capítulo da história da arte, mas alguma coisa viva e atuante” (DOURADO, 2000, p.38). Entendemos esse algo vivo e atuante como um movimento que se atualiza de forma criativa e transgressora, longe do conceito de estilo de época, conjunto de condicionamentos que acabam por querer moldar e limitar o objeto artístico. Trata-se da criação de cenários altamente imagéticos em que as personagens e os leitores vivenciam experiências, encenadas, por meio dos sentidos.

Em linhas bem gerais, pois já parece consenso que datas são usadas para orientação e não espelho estrito da maneira como as coisas se dão, sabe-se que o movimento histórico artístico chamado Barroco teve início no século XVII e se estendeu até meados do século XVIII, em um momento bastante conturbado. A Europa estava marcada por conflitos de ordem política, econômica, social e, principalmente, religiosa. A igreja católica intentava defender, com sua Contrarreforma, valores cristãos e aristocráticos em uma sociedade já pré-industrial.

As manifestações artísticas do período mostram, com nuances, o homem buscando conciliar os valores materiais, o antropocentrismo, o predomínio da razão sobre os sentimentos, amplamente pregados pelo Renascimento, com os valores espirituais, a visão teocêntrica do mundo, o afeto emocional, típicos das tradições medievais. A ideia era afirmar o esplendor divino, maravilhar e extasiar o homem pela pompa e exuberância da fé, de modo a quebrar a linearidade e a rigidez renascentistas. Essa é a razão do apego às curvas, aos movimentos, ao drama, à decoração ostensiva e, de forma paradoxal, à sensualidade, ao lado do intento religioso. O excesso de detalhes, o contraste entre o claro e o escuro, os raciocínios complexos, vieram de encontro à clareza de ideias e ao raciocínio lógico e linear. Se atentarmos para a etimologia da palavra, encontraremos algumas variações, mas todas aproximadas semanticamente⁸. Do francês *baroque*, significaria “irregular”; do grego, *barros*, apontaria para “algo pesado”; já a origem italiana *barocchio*, estaria para “engano”, “fraude”; já em português, a palavra teria aparecido a partir da versão em espanhol *berrueca*, evolução do latim *verruca*, que significa “verruga”; ou ainda uma pedra irregular granítica ou uma pérola de forma irregular. De qualquer forma, o nome “barroco” aparece no século XVII com sentido pejorativo, para designar algo imperfeito, extravagante, que fugia da ordem e do equilíbrio das formas da arte clássica⁹.

Essa rotulação pejorativa permaneceria até o final do século XIX, quando Heinrich Wölfflin, um dos maiores nomes da historiografia de arte no Ocidente, lança um novo olhar sobre a estética barroca, tecendo comparações entre ela e a estética renascentista. Em *Conceitos fundamentais de história da arte* (1984), publicação de 1915, o historiador formula noções das duas estéticas a partir das características formais que lhes seriam peculiares em cada um dos domínios artísticos analisados, quais sejam: a pintura, a escultura e a arquitetura. Essas características formam algumas oposições que marcaram a transição de um período para outro: linear *versus* pictórico, plano *versus* profundo, forma fechada *versus* forma aberta, unidade *versus* multiplicidade. Esses conceitos fundamentais podem, por sua vez, reverberar outros desdobramentos como estático *versus* dinâmico, simétrico *versus* assimétrico, precisão *versus* imprecisão, e assim por diante. Podemos dizer que o barroco desequilibra qualquer estabilidade,

⁸ Para saber mais, acesse <https://www.dicionarioetimologico.com.br/barroco/>

⁹ Etimologicamente, o termo “clássico” vem do latim *classis*, que caracterizava uma classe social elevada a que um cidadão romano pertencia e que o distinguia da grande massa do povo, a plebe. No sentido sociológico, o termo era ligado à ideia de preeminência, de excelência. Com referência às letras, um autor que se distinguia da maioria pela correção linguística e pela beleza das imagens poéticas, tornando-se um modelo a ser seguido. Para saber mais, acessar https://pt.wikisource.org/wiki/Dicion%C3%A1rio_de_Cultura_B%C3%A1sica/Classicismo.

fazendo entrecrochar as leis clássicas e bem definidas, ou seja, sua força de mudança contínua reside na falta de contornos e na impressão de movimento.

O trabalho de Wölfflin foi de extrema importância para mostrar que as mudanças seriam o resultado na forma de se ver e conceber o mundo. A passagem de um estilo para o outro não deveria ser visto como transição negativa e sim, natural, proveniente do transcorrer temporal, não sendo mais possível ignorar o valor fundamental do Barroco como arte original e mesmo revolucionária. A partir de seus estudos, as discussões ganharam força no final do século XIX e ao longo de todo o século XX, assumindo diversas variantes teórico-metodológicas, que neste estudo não são relevantes.

Trazemos à cena aqui Helmut Hatzfeld (2002) que, estabelecendo diálogo com a obra de Wölfflin, aproximou a literatura do estudo do barroco nas artes plásticas e que nos auxiliou na leitura da obra aqui analisada. O estudioso alemão destaca a tendência barroca à fusão, em analogia ao que Wölfflin denomina como “subordinação dos pormenores ao conjunto”. Essa fusão se daria estruturalmente e com recursos estilísticos, criando uma sinfonia literária entre elementos considerados díspares. Um outro ponto importante destacado por Hatzfeld é a encenação da consciência das personagens que seria o que Wölfflin percebe na arquitetura como “clareza relativa”. Essa clareza relativa estaria relacionada ao ângulo de visão do observador, ou seja, à multiplicidade de pontos de vista, o que, como já assinalado, está encenado na obra de Dourado e será desenvolvido adiante. O olhar das personagens é delineado de maneira a captar o olhar do leitor e sua percepção é esfumada, sem contornos definidos, esvaindo-se a ideia de verdade única. O jogo de contraste entre claro e escuro também é destaque: alternam-se luz e sombra, cintilar da lua e escuridão da noite. Além disso, o gosto pelas oposições, expressas por antíteses e paradoxos, também é ressaltado por Hatzfeld.

Vale recortarmos uma citação de Autran Dourado, em *Uma poética de romance: matéria de carpintaria* (2000), publicado pela primeira vez em 1976, fazendo menção a esses dois estudiosos, ao fazer referência ao estilo barroco:

“Veja de vários ângulos e sinta, não sossegue nunca o olho, siga o exemplo do rio que está sempre indo, mesmo parado vai mudando. O senhor veja o efeito, apenas sensação; veja a *ilusão do barroco* (o grifo é de agora), mesmo em movimento é como o rio parado; veja o jogo de luz e sombra, de vazios e cheios, de retas e curvas, de retas que se partem para continuar mais adiante, de giros e volutas...” Aí está toda a teoria do barroco, as dicotomias e antíteses — luz e sombra, cheios e vazios, retas e curvas; só falta citar Wölfflin e Hatzfeld. (DOURADO, 2000, p.55, sublinhado acrescentado)

Multiplicidade, dinamicidade, jogo claro-escuro, quebra de linearidade, descontinuidade, paradoxos, desassossego, assimetria: modo de ver o mundo, modo barroco de concepção de mundo.

Outro nome que possui grande destaque entre os teóricos do Barroco, com visão de mundo caótico, e ao qual já nos reportamos anteriormente, é o de Walter Benjamin. Em *Origem do drama barroco alemão* (1984), publicado em 1928, como indica o título, Benjamin faz considerações específicas sobre o drama barroco alemão seiscentista. No entanto, como acontece em outros momentos, sua teoria é largamente utilizada em trabalhos interpretativos tanto sobre o Barroco histórico, quanto sobre manifestações barrocas contemporâneas. O ensaísta, ao fazer suas considerações sobre o movimento, tece uma clara distinção entre a noção de símbolo e de alegoria. O símbolo estaria ligado ao domínio da teologia, uma vez que, no entendimento romântico, seria a manifestação da essência divina na natureza. Ele significaria a unidade absoluta e perpétua, uma fusão do belo com o divino que concorreria para a “imanência absoluta do mundo da ética no mundo do belo” (BENJAMIN, 1984, p. 182), intensamente usado no Classicismo. Já a alegoria nasce da combinação entre natureza e história e, como tal, se caracteriza pela fragmentação, de forma que, em vez de permanência, traz a inscrição da transitoriedade em sua arte. Escrita por imagens, utilizando fragmentos desordenados, a alegoria mostra uma outra verdade. Talvez por isso a alegoria encontre no barroco terreno propício para se instalar de forma mais estável. “Em contraste, a apoteose barroca é dialética. Ela se consuma no movimento entre os extremos” (BENJAMIN, 1984, p.182). A alegoria, em oposição ao símbolo, opera uma tensão entre contrários. Ela serve ao objetivo de revelar uma verdade oculta e, por isso, não representa as coisas como elas seriam, mas sugere uma outra versão que só é obtida para além das imagens. Enquanto procedimento estético, a alegoria seria uma forma de pensar a história a partir de uma visão do mundo em sua ruína.

Ruínas, fragmentos, estilhaços... como não irmos ao encontro do *Angelus Novus*? É possível pensar que, se a pintura do suíço Paul Klee não tivesse sido interpretada por Walter Benjamin (1985), ela não exerceria tanto fascínio sobre nós. O anjo tem os olhos escancarados, a boca dilatada, os dentes à mostra e as asas, que mais parecem garras, abertas. Os olhos estão voltados fixamente para o acúmulo de ruínas e fragmentos, fruto de várias catástrofes e massacres promovidos no passado. A figura tenta voltar para limpar e juntar os restos, os estilhaços, mas uma tempestade a arrasta para o futuro com tanta força que já não lhe é possível

fechar as asas. O *Angelus Novus*¹⁰ é, para o crítico, a própria imagem da história, caracterizada pela verdadeira barbárie existente por trás de um pretenso progresso. Depois dessa leitura da obra de arte, percebemos como é preciso prestar atenção ao que esses olhos tão expressivos querem nos comunicar.

No famoso ensaio intitulado “Teses sobre o conceito de história” (1987c), escrito em 1940, Benjamin faz sua leitura desse anjo e reflete sobre a importância de olharmos a história sob a ótica dos vencidos e não sob a ótica dos vencedores como quer a historiografia. O *continuum* da História (aqui grafada com letra maiúscula para reiterar que estamos chamando a atenção para a tida como tradicional) necessita ser rompido já que ela é feita de rupturas de grandes e também pequenos acontecimentos e não pode, por isso, ser contada por uma voz única ou ter uma única versão para os eventos passados. O novo olhar está na ordem da descontinuidade, nos saltos, nos fragmentos vistos pelo anjo de Klee. Benjamin nos aponta que, diferentemente do que o senso comum em geral defende, a história não é uma compilação de dados do passado recolhidos e reconstruídos a partir de uma análise minuciosa e que resultasse em uma reconstrução fidedigna de uma sequência de fatos a ser classificada como verdadeira. A imagem do anjo sendo impelido para o futuro enquanto montanhas de destroços crescem atrás de si sugere antes uma história que é construída de frente para trás, ou seja, de uma história que, embora passada, é ainda objeto de uma narração em construção.

Assim como a escrita barroca, a alegoria não dá ideia de completude, ao contrário, ela seria despedaçada, dialética, aberta a significações:

(...)a ambiguidade, a multiplicidade de sentidos é o traço fundamental da alegoria. A alegoria, o Barroco, se orgulham da riqueza de significações.
As alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas (...)
O que jaz em ruínas, o fragmento significativo, o estilhaço: essa é a matéria mais nobre da criação barroca. (BENJAMIN, 1984, p.199-200)

Encontramos ideias consoantes às de Benjamin nos estudos do pesquisador suíço-canadense Walter Moser (1994). Moser explicita o movimento barroco até os dias atuais, partindo das características atribuídas a sua fase histórica, do século XVII, que passou por uma certa “inversão ideológica”, pois ocupava uma posição reacionária, ligada à contrarreforma, aos ideais de totalização política, ao controle da liberdade e da razão. O Barroco Histórico acabou

¹⁰ *Angelus Novus* é um famoso quadro pintado pelo pintor e poeta Paul Klee em 1920. Para visualização, acessar https://pt.wikipedia.org/wiki/Angelus_Novus.

sendo uma estética de que se apropriaram instituições e/ou poderes contrapostos aos ideais da Modernidade, tais quais a Igreja, a Monarquia e a aristocracia. Como tudo era pensado para gerar emoção, para atingir o receptor pela excitação dos sentidos, as obras revelavam-se em cenas dramáticas, capazes de fazer o observador se comover com o drama e a dor das personagens. Para o autor, esse intento de provocar no público a emoção seria uma certa “potência barroca” que, no entanto, não se concretizou totalmente na Modernidade por ir contra seus ideais de racionalidade.

Nos dias atuais, a potencialidade barroca teria encontrado campo para se intensificar, já que novas tecnologias facilitariam, no sujeito-receptor, a excitação dos sentidos. Com novos recursos técnicos, a arte ganharia uma potência que o autor chama de “intermediática”, que permitiria o trabalho simultâneo com imagem e som. Além disso, não haveria projetos de totalização política impostos à arte, como ocorreu no passado. Importante pontuar que as considerações de Moser se referem às produções culturais como um todo, ou seja, não se limitam ao campo audiovisual, abarcando diferentes setores da vida cultural, inclusive o literário.

Essa ressurgência do barroco adquiriria propriedades da contemporaneidade, ou seja, seria um ressurgimento que dialogaria com as dinâmicas contemporâneas, de aspectos e valores distintos. Por isso mesmo, o autor utiliza o termo “barroquizante”, um adjetivo que supõe certa transformação de artefatos culturais à disposição do artista. Empregar esse olhar pode tender para o exagero, a exuberância, ou até mesmo para o grotesco e bizarro. Por outro lado, pode apontar também para a alteridade, como também afirma Haroldo de Campos (2006), o contato com o diferente, o que acarretaria a apropriação e a criação de algo sempre novo. E as novas tecnologias poderiam tornar o diálogo entre as artes e entre os tempos mais dinâmico e profícuo. De qualquer forma, esse reviver estético associa-se à concepção benjaminiana de história, pois não há a tentativa de retorno a uma origem, algo que se iniciou em determinado tempo e lugar e seguiu em uma espécie de progressividade linear rumo ao presente. Em outra direção, os destroços do passado são (re)significadas a partir no presente, e esse “contar” está sempre em construção. Em termos estéticos, o Barroco ressurgido se fundaria na relação com elementos de outras épocas e culturas, significando-os com base em um “aqui” e um “agora”.

Vincenzo Russo (2009), comentando as ideias de Moser, assevera que essa apropriação de elementos para a manipulação estética pressupõe uma relação estilhaçada entre passado e presente. À maneira benjaminiana de se conceber a história, Moser também a vê como um processo não de uma, mas de várias histórias, negando-lhe o caráter de progressão linear,

sempre dirigida para o progresso, para o futuro. As produções artísticas atuais, dentro dessa perspectiva, não estariam atreladas ao Barroco histórico, mas lançariam um olhar para o passado a partir do presente. E, segundo Russo, se a origem do barroco é mesmo o século XVII, “quanto mais a memória dele se distancia e dele se esquece, tanto mais os materiais do passado barroco podem ser reciclados num contexto contemporâneo.”(RUSSO, 2009, p.73) Os materiais de outrora viram elementos de manipulação estética, sua reutilização empreendida numa nova criação. “A memória histórico-cultural, arrastada pelo esquecimento da tradição, pode apenas participar de uma memória despedaçada, que usa exclusivamente o que precisa, o que melhor se adapta à sua nova reelaboração artística.” (RUSSO, 2009, p. 73).

Com relação ao diálogo com o barroco, Walter Moser (1994) tece uma diferenciação entre “retorno do Barroco” e “retorno ao Barroco”. Este seria um movimento de revalorização do Barroco Histórico, o Barroco do século XVII, com as características que o distinguia de outros estilos, e que teve manifestações, principalmente, no final do século XIX e começo do século XX ; aquele teria ocorrido por causa do interesse crescente pela estética, que passou a permear de modo processual o imaginário desse último século, e teve, assim, seus traços atualizados na contemporaneidade. Um dos motivos ressaltados pelo teórico para que o Barroco assumira uma posição de destaque nos movimentos de retorno atuais seria a aproximação entre o Barroco e a pós-modernidade. A modernidade teria sido marcada por narrativas utópicas e, por outro lado, pelo sentimento melancólico e fragmentário. Seguindo esse raciocínio, o Barroco Histórico se coadunaria com o lado de incerteza e da contradição, da melancolia e da fragmentação, o que aconteceria também com a pós-modernidade e sua suspensão dos ideais utópicos. O homem pós-moderno, assim como o homem barroco, encontra-se profundamente angustiado ao perceber a sua impotência diante do mundo.

No Brasil, mais do que discutir a história do Barroco, vale marcar, consoante com a ideia de importante movimento literário, as postulações de Haroldo de Campos (2006). Para o crítico, a arte barroca teve um papel importante na desconstrução da tradição logocêntrica do Ocidente, que buscava uma só verdade universal. Campos usa o conceito de antropofagia para marcar o diálogo e a diferença na cultura brasileira, em um movimento relacional que inclui o outro. Sob esse prisma, considera Gregório de Matos — excluído por Candido da formação da literatura brasileira, apesar de reconhecer seu valor como artista — como o primeiro antropófago brasileiro, um verdadeiro tradutor e devorador da cultura de outrem. Campos compreende o barroco, assim, como traço distintivo de uma cultura híbrida, de que a alteridade seria a expressão. Ele rejeita a questão diacrônica e vê o barroco como uma força perturbadora

da modernidade, que acaba por ressoar na contemporaneidade. O gesto antropofágico é encenado como manifestação da arte não estanque, mas sim arte ressignificada, no diálogo com a tradição.

Apesar de acepções diversificadas do conceito, inclusive recebendo novas designações, como “neobarroco” para manifestações barrocas surgidas no século XX, marcamos uma confluência de determinados pontos no estabelecimento dos discursos sobre essa estética. De modo geral, o barroco é visto sob a perspectiva do movimento e da abertura, da dinamicidade e instabilidade. Sua arte parece requerer do homem uma atitude existencial que se funda na tensão entre seus desejos e o seu tempo, tensão com sua história, com a sociedade em que está inserido, ou seja, um posicionamento frente a uma história e a uma cultura fragmentárias. Esteticamente falando, o reviver barroco parece estar relacionado à concepção benjaminiana de história, ressignificada de frente para trás, em verdadeiro trânsito, de modo ainda em construção, em um aqui e um agora. A progressividade linear do passado em direção ao presente não é possível, mas em direção contrária, com as ruínas acumuladas, novas significações emergem. Se assim é, a “coisa viva e atuante”, como visualiza Autran, faz todo o sentido.

Talvez pudéssemos apontar que o Barroco possui certo caráter sedutor, com sua tendência ao exagero e ao derramamento, ao desvelamento e ao velamento por meio de imagens e palavras, no movimento em que todos os sentidos são postos em função da construção da significação das coisas do mundo. Nesse sentido, poderíamos falar em um sentir barroco, um olhar barroco, um auscultar barroco, que não estaria engessado em teorias estéticas e inserto em cronologias. Ainda pensando em termos estéticos, o Barroco, dado como modo de se ver e estar no mundo, se fundaria na relação com elementos de outras épocas e culturas, significando-os com base em determinado tempo e lugar.

E quem sabe pudéssemos conceber o próprio barroco como metáfora estruturada/estruturante da mente corporificada humana, um movimento artístico vivo que dialogaria com o mundo caótico humano. Questiona-se a condição humana, revelam-se conflitos existenciais, chama-se o leitor a uma nova experiência de leitura, tudo marcado pelo processo metafórico construído no discurso e no próprio ato enunciativo de leitura, sempre único e irrepetível. Estilo barroco marcado pela tensão de contrários, por ambiguidades e contradições, por perspectivas diferentes de um fato único, pela presença obsessiva da morte como expressão suprema da efemeridade, pela angústia da passagem do tempo, que tudo destrói.

Essa consciência trágica do universo aproxima o estilo barroco de “ver o mundo” da obra da tragédia grega, como assevera, com propriedade, Reinaldo Martiniano Marques (1984), em sua dissertação de mestrado, em que o estudioso tece pormenores a respeito dos elementos do gênero trágico na narrativa de Dourado. Segundo Marques, Autran busca os temas e motivos da sua obra na tragédia clássica e combina esses temas com a história política de Minas Gerais. O entretecer de temas míticos e história política local resulta numa reflexão sobre o passado e o presente, o que nos leva a indagar a respeito de determinados arquétipos do comportamento humano, ao mesmo tempo em que problematiza o destino do homem moderno, indagação, por sua vez, atemporal.

A tudo isso relacionamos a utilização cênica do espaço romanesco feita em *Os sinos da agonia*. Aproximando sua narrativa dos elementos trágicos, principalmente das formas rituais e míticas, e usando uma visão barroca de mundo extremamente marcada pelo alegórico, Dourado transforma sua narrativa em um espetáculo, aos olhos do leitor, num intrincado jogo de velamento e desvelamento, jogo potencializado pela encenação teatral. Como bem afirma o crítico Otto Maria Carpeaux, “A índole da literatura barroca é dramática, ou melhor: teatral. No centro da civilização barroca está o teatro.”¹¹ Por extensão, diríamos que o modo barroco de ver/perceber o mundo e a estruturação barroca de narrativa também são teatrais, mesmo porque é teatral o modo de se vivenciar o mundo.

¹¹ Disponível em

http://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/528992/000826279_Historia_Literatura_Ocidental_vol.II.pdf?sequence=2

4- A GRANDE PEÇA TEATRAL: OS SINOS DA AGONIA

Todas as reflexões, conceitos e teorias expostos e discutidos nas seções anteriores iluminam a leitura do romance e nos propiciam vê-lo como uma grande peça teatral, já que o autor, ao potencializar a metaforização, elegendo-a como processo estruturador da narrativa, nos convida a tal movimento. Antes de entrar na parte analítica e com o intuito de situar o romance na discussão aqui engendrada, faremos uma paráfrase sem, contudo, perdermos no horizonte a fala de Dourado em entrevista concedida ao Jornal *Folha de São Paulo*, em 30/07/2005: “O enredo [...] é uma das coisas menos importantes no romance. É o artifício que o autor usa para prender o leitor, para engabelá-lo enquanto bate sua carteira.”¹² A obra se torna notável por seu mecanismo enunciativo muito mais que por seu enredo. O autor deseja que o leitor esteja “preso ao livro”, encantado e seduzido pela escrita. Ao analista literário cabe perscrutar o texto em busca de entender os operadores usados para que o leitor partilhe, além das emoções, um determinado campo atencional.

Em *Os Sinos da Agonia*, temos encenada a história de uma família de proprietários de terras nas Minas Gerais do século XVIII. João Diogo Galvão, um desbravador, bruto e sem sofisticação, é viúvo de Ana Jacinta com quem teve um filho, Gaspar. Decidido a se casar novamente, João Diogo passa a cortejar Mariana, filha mais velha de Dom Quebedo Dias Bueno e de Dona Vicentina. A família pertence à nobreza de Taubaté, porém está falida, fato pelo qual o casamento com um rico potentado seria bastante conveniente. O casal Dias Bueno tem mais dois filhos: Donguinho, que vive preso em um quarto, construído como insano, caracterizado por seu comportamento animalesco, fruto de uma relação extraconjugal de Dona Vicentina; Malvina, delineada como linda e muito ambiciosa. Ao saber da fortuna do velho Diogo Galvão, a caçula resolve seduzi-lo e obtém sucesso em seu plano, em detrimento da irmã mais velha, que vai para o convento.

Cria-se uma contraposição, em que Malvina vai exercendo todo seu poder de persuasão sobre o marido, sofisticando-o e enfraquecendo-o enquanto homem autoritário e patriarcal. Com o retorno de Gaspar, o filho letrado e delicado que havia se embrenhado pelo sertão quando soube do casamento do pai com uma moça vinte anos mais jovem, cria-se um impasse. No entanto, Malvina consegue fazê-lo sentir-se à vontade, tecendo a teia que transformará essa súbita empatia entre madrasta e enteado numa paixão cheia de interditos.

¹² Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u52320.shtml>>

Em função do caráter íntegro de Gaspar, ela sabe que precisará livrar-se de João Diogo, pois o filho jamais trairia o pai. Torna-se, então, amante do mameluco Januário e o convence a matar o marido. Do adultério, são testemunhas sua fiel mucama Inácia e Isidoro, escravo dado a Januário de presente por Senhor Tomás, seu pai. Consumado o assassinato, Januário tem a fuga facilitada pelo pai e foge, na companhia de Isidoro. É acusado, todavia, de algo mais grave: participar da conspiração contra o reino, conhecida como Inconfidência e, por isso, tem decretada sua morte em efígie. Esse procedimento era comum no Brasil colonial: um boneco era morto em praça pública, representando o condenado, o que corresponderia, simbolicamente, à morte oficial.

Assim, Malvina retira de seu caminho tanto Januário como João Diogo e revela seu amor ao enteado, que, no entanto, a afasta, ficando noivo de uma moça chamada Ana, a qual, assim como Gaspar, é apresentada como casta e de hábitos irrepreensíveis. Levada à loucura em função de sua paixão, Malvina se suicida ao perceber que o enteado não cederá aos seus encantos, mas antes escreve à polícia, acusando Gaspar e a si própria pela morte de João Diogo. Januário, inocentado pela carta de Malvina, é morto num confronto com a polícia, visto que já estava condenado e morto em efígie pelo poder de El-Rei.

Esse breve resumo transforma em rele relato cronológico, uma narrativa não-linear, com idas e voltas no tempo e no espaço, com sobreposição de cenas/cenários, com inúmeras imagens metafóricas, e não dá a menor ideia da engenhosa técnica narrativa de Autran. A tentativa de ordenar a trama nos lembra o narrador de *Novelário de Donga Novais*, quando compara seu modo de contar ao de seu Donga: “é capaz (certamente) de que agora se esteja enfraquecendo, quando a gente é quem conta, no correr arrastado do tempo, o brilho do que ele contou: inventando descolorido—a gente, não ele... Mas sem a ordenação do tempo, como contar?” (DOURADO, 1989, p.6-7).

Abrem-se as cortinas e deparamos com uma história ambientada no século XVIII, na Vila Rica barroca. Como bem fez questão de afirmar o autor (2000), o texto não é datado, não tem compromisso com a história, tratando-se de um romance com caráter de farsa, aspecto sugerido pelo título da primeira jornada. Podemos relativizar o que Dourado afirma já que, ao inserir suas personagens em uma época em que o desconforto e o desterro eram sensações constantes para a maioria das famílias do Brasil barroco, lança o olhar do leitor para um momento em que os filões de ouro se esgotavam e a sociedade já amargava os primeiros sintomas de decadência. Além disso, das quatro epígrafes que abrem o romance, três são relatos históricos: *Capítulos de História Colonial*, de J. Capistrano de Abreu, *História Antiga das Minas Gerais*, de Diogo de Vasconcelos, *Vida e morte do bandeirante*, de Alcântara Machado,

— e buscam definir “a morte em efígie”, medida violenta de repressão utilizada em tempos coloniais, saturados de arbitrariedades e suplícios. A quarta epígrafe foi retirada do *Diccionario da Lingua Portuguesa*, cuja segunda edição data de 1789, e define o que significa “relaxar” em carne. De certa forma, os fragmentos desses documentos antecipam e encenam o tom fúnebre que atravessará toda a narrativa, uma vez que as personagens encenadas têm a existência aniquilada pela morte.

Se atentarmos para o ambiente de arbitrariedades ilustrado no romance, importante pontuarmos, levando em consideração o jogo enunciativo e os sujeitos envolvidos na enunciação literária, que a construção da cena enunciativa maior, o romance, se dá em uma época em que o Brasil se encontrava sob forte repressão ditatorial.¹³

Parece já ser pacífica hoje a ideia de que a leitura que se faz da ficção literária leva em conta o sujeito autoral. Isso não significa estabelecer uma relação de causa e efeito entre vida e obra, mas se pensarmos que a própria vida é um tecido composto por palavras, e que essas palavras atravessam o sujeito e acabam dizendo muito sobre ele, a aproximação entre autor e sua produção pode iluminar nossas leituras.

Autran Dourado, em famosa palestra na Sobornne, em 1992, em que discorreu sobre o processo de sua escrita e a publicação de *Os sinos da agonia*, em 1974, relata que, quando finalizou o livro, foi orientado por seu editor a fazer uma nota em que se deixasse claro a ambiência da obra no século XVIII, e seu diálogo com os mitos gregos. O esclarecimento “fingido” serviria para despistar os censores, que poderiam ligar as atrocidades e arbitrariedades encenadas no livro ao violento período ditatorial pelo qual passava o Brasil. Dentro de um contexto de repressão, um romance ambientado em um momento histórico opressivo

¹³ A ditadura militar no Brasil iniciou-se em 31 de março de 1964, com a deposição do presidente João Goulart, e perdurou até 1985. Foram anos bastante cruéis, em que uma parcela da população (sempre há os que preferem assumir uma posição de neutralidade e não envolvimento com assuntos políticos) intensificou a organização para lutar contra o golpe militar através da militância em grupos contra a censura, a repressão, a tortura, o fechamento do congresso Nacional e o cerceamento de direitos dos civis. No âmbito cultural, há registros que colocam em evidência um conjunto de músicas, peças de teatro e filmes como forma de enfrentamento do regime. A literatura, como não deixaria de ser, também exerceu um papel de bastante relevância entre as artes de resistência. Pode até parecer absurdo ou contraditório, mas foi um período de grande efervescência cultural, em que pese a existência de um departamento autoritário de censura oficial, destinado a proibir tudo o que fosse considerado subversivo. Isso foi mais rigoroso a partir da vigência do Ato Institucional nº 5, em dezembro de 1968, forma de dominação pela coerção, limitação ou eliminação de vozes discordantes do Estado. Por essa razão, muitos escritores usaram, como nunca, “estratégias linguísticas” marcadas por inversões, ironias, duplos sentidos, que passavam despercebidas pelo Departamento de Censura de Diversões Públicas (DCDP), e conseguiram driblar o crivo dos censores.

Para saber mais a respeito de obras censuradas pelo departamento, acessar o artigo da professora Sandra Reimão, da USP http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142014000100008

semelhante, poderia ser uma estratégia de revisitação ao passado para criticar implicitamente o momento em que se vivia. Somente quando a censura foi abrandada, retirou-se a nota.

Merece destaque a classificação que o autor dá a sua obra:

Ele é político, pelo menos no sentido em que nós latino-americanos, tão sofridos por bárbaras e sofisticadas ditaduras, assim entendemos o que é romance político. Quando não se pode escrever o que se pensa (nem todos temos a coragem de enfrentar o arbítrio, a censura, a tortura, o exílio e a morte), nos períodos ditatoriais temos de ser barrocos e rebuscados, para que os censores não nos entendam e sejamos sentidos e entendidos por aqueles pelos quais nos sentimos irmãos na angústia e no sofrimento. Cada um sente, sofre e fala à sua maneira; às vezes a fala é apenas um gemido rebuscado. [...] com a morte em efígie e outras arbitrariedades eu queria me referir ao então recém-decretado banimento, medida violenta que só fora usada antes pelos portugueses no Brasil Colônia. (DOURADO, 1992)

Não há como o texto literário ser isento da realidade vivencial de seu autor ou de seus valores, tanto com relação ao momento de construção da escrita, quanto em relação ao momento que ele toma para ambientar sua obra. No entanto, é importante frisar que não é a aproximação dos fatos sócio-políticos, com a pretensão de torná-los visíveis ou até mesmo de denunciá-los, como poderia ser apreendido da leitura do registro acima, que fará com que a obra seja compreendida como tal. Esse alcance pode ser atingido pela maneira com que os elementos da realidade extratextual são trabalhados no texto, como forma artística, importantes para a economia da obra, como asseveram Candido (2006), o próprio Dourado (1973) e Iser (2002), ao firmar o “como se” da realidade como atos de fingir.

Também poderíamos atribuir essa releitura a um olhar benjaminiano tomado de empréstimo a tentar refletir sobre os estilhaços do passado que teimam em se juntar mesmo quando se tenta avançar para o futuro (Cf. Benjamin, 1984). Autran Dourado retoma uma época passada, o Brasil colonial do século XVIII, encenando seus procedimentos repressivos, sua crise econômico-financeira, abusos de poder existentes em diferentes instituições da sociedade, vozes de vencidos calados ou eliminados, e acaba por conduzir nosso olhar para a época em que o País estava marcado pelas atrocidades de um regime ditatorial. Mas, partindo do pressuposto que a enunciação literária é uma espécie de mediação na relação do homem com o mundo, por meio do simbólico, e que, por isso mesmo, ela transcende o limite do tempo histórico, a obra nos permite refletir sobre a história brasileira, repleta de muitas crises e estilhaços, não apenas nos dois períodos citados. A obra nos convida à reflexão crítica do passado e do presente e, para além disso, como ela encena a experiência humana — como, aliás, a literatura faz —, ela possibilita o pensar a nossa própria condição em nosso tempo.

A grande peça é composta de quatro atos: A FARSA/ FILHA DO SOL, DA LUZ/ O DESTINO DO PASSADO/ A RODA DO TEMPO, que parecem soltos e independentes, mas que mantêm ligações interiores, com repetições e redundâncias. Trata-se de enquadramentos distintos da mesma história, pois o drama é contado e encenado de três maneiras diferentes, às vezes até contraditórias, por três personagens (Januário, Malvina, Gaspar), nos três primeiros atos. O quarto ato desdobra-se em três fragmentos, encenando o final da história de cada um, que se condensam em uma só narrativa: vozes narrativas a nos revelarem percepções diversas da mesma “realidade”. Os quadros emolduram os pontos de vista das personagens, que nos apresentam suas versões, e contribuem para formar a moldura maior: a trama de efabulação do escritor, a peça teatral. Não por acaso, cada um dos enquadramentos dados à história encenada é chamado de “jornada”, termo cuja origem vem do “espanhol, correspondente a ato”¹⁴, cada uma das partes em que se divide uma peça. É como se fosse um método dramático de composição, em que narrar se conjugasse com mostrar, com apresentar-se teatralmente. Além desse viés, o termo também pode ser lido como caminhada. As personagens, à medida que são postas em cena, (re)velam suas perspectivas, transitando por espaços e tempos diversos, rumo a uma viagem de dor e aniquilação. Os caminhos, aparentemente caóticos, são percorridos pelas personagens e por nós leitores.

Se a narrativa ficcional se encena como uma grande peça teatral, apresentada em quatro atos, natural que a figura do narrador se afaste do narrador clássico romanesco. Assim, por opção estilística, o escritor constrói um narrador que nos parece, à primeira vista, ter a perspectiva de fora da narrativa, mas move-se, aderindo à perspectiva de uma personagem ou retirando-se de cena, permitindo que a própria encene a história, sob aquilo que seria sua ótica, suas lembranças, expectativas e visões. Privilegia-se a heterogeneidade de vozes e a experiência da alteridade como artifício dessacralizador da tradição literária romanesca. O espaço ficcional é palco de diversas vozes que denunciam a discriminação racial, a dificuldade ou impossibilidade de ascensão social dos menos favorecidos, os vícios e as mazelas da política na luta pelo poder, a concentração de riquezas nas mãos de poucos, a dependência dos ditames dos países considerados com elevado desenvolvimento econômico.

Diante dos enquadramentos, somos convidados a nos retirar de uma posição passiva e tranquila diante do objeto narrado, longe do conforto que nos propiciaria a leitura mimética e linearmente cronológica. Nas palavras do próprio autor, estamos diante de um narrador

¹⁴ Disponível em <<http://www.eduardoguerreirolosso.com/Massaud-Moises-Dicionario-de-Termos-Literarios.pdf>> Acesso em 10/11/2018

chamado “falsa terceira pessoa, porque terceira pessoa mesmo, genuína, obriga a onisciência, saber de Deus, para quem nada é obscuro”.(DOURADO, 2000, p.30) Em meio às subcenas que vão surgindo dentro da cena enunciativa maior, encontramos essa “falsa terceira pessoa”, que tem o olhar limitado pela percepção das personagens. Encontramo-nos diante da confluência de perspectivas, pois, dependendo da ótica assumida, do grau de envolvimento manifestado, pode-se aferir determinado fenômeno de diferentes maneiras, vislumbrar facetas antes não percebidas, o que potencializa a nossa capacidade de interpretação. Valoriza-se o discurso das personagens, como no drama, razão pela qual a memória dá o tom à narrativa, e o narrador cumpre um papel mais reservado, não se impondo, mas também não se anulando. Importante atentarmos para o fato de que a falsa terceira pessoa aliada aos enquadramentos narrados e apresentados por personagens distintas são estratégias que imprimem movimento e ambiguidade ao texto.

4.1- Jogo farsesco no espaço público: entre céu aberto e nuvens

O primeiro ato, *A Farsa*, é preponderantemente apresentado sob o ponto de vista de Januário, que volta à cidade da qual fugira, na ânsia de entender e explicar seu drama agônico. Ao olhar a cidade de cima, construção que também molda o nosso olhar de leitor, procura (re)construir, através de suas reminiscências e imaginação, o cenário caótico em que se transformara sua vida. O espaço da cidade, com suas ruas estreitas e ladeiras sinuosas, é o palco principal cruzado por elementos de luz e sombra, criando espacializações e temporalizações diversas, com cenas emergidas do passado e outras projetadas no futuro: multiplicação e sobreposição de cenários. Retirado do lugar de conforto da leitura linear e encadeada, o leitor experimenta o estranhamento causado pelo texto: movimento de embaralhamento de tempos e espaços, antecipações de fatos que ainda não aconteceram, rompimento com a forma tradicional de se apresentar um enredo, quando se espera que as coisas aconteçam no seu devido “tempo”.

A narrativa segue o ritmo sinuoso das lembranças de Januário e um elemento metaforiza seu estado confuso e perdido: a bruma. Sinônimo de cerração, neblina, nébula, nevoeiro, remete-nos ao que não é claro ou impede-nos de ver ou de compreender algo com clareza. Bruma, névoa, neblina, nuvem, sombra, fumaça e tantos vocábulos desse campo semântico povoam a superfície textual e aproximam nosso olhar do que é pouco nítido, do que é incerto e vago. A cidade, constantemente envolta em densa bruma, vela e desvela os cenários,

estabelecendo um jogo entre visível e invisível, entre conhecido e desconhecido, entre estranho e familiar, entre “verdade” e farsa. No palco, o nevoeiro borra a nitidez de fatos, de objetos, de pessoas e até de tempos: “tudo tão brumoso”, “as coisas perdiam a dureza de suas arestas, se esbatiam esfumadas”, “os seres e os acontecimentos perdiam a temporalidade e sequência, as coisas que tinham mesmo acontecido se misturavam às que ainda iam acontecer” (DOURADO, 1991, p.48)¹⁵, Malvina, João Diogo e o próprio pai são sombras vindas da “escuridão infernal”. Januário é ator, mas também espectador da própria história, pouco nítida para ele e para nós leitores, jogo especular da própria narrativa. Em seus deslocamentos e nas relações que estabelece com a cidade e com outras personagens, busca sair da escuridão. Escuridão ratificada pelos vazios, que fazem parte do enredo, marcado pela desmemória da personagem, e da própria escrita, repleta de contraposições entre claro e escuro. Januário abre e fecha o espetáculo: o começo sombrio, escuro e nebuloso; somente no fim “via claro, o jogo armado” (p.207), a farsa. O negro Isidoro, duplicando a figura do leitor que percorre a superfície textual, assevera que “Se ele mesmo, de fora, não viu tudo clarinho, como é que Nhonhô ia ver, mergulhado nas brumas?” (p.206) A bruma metaforiza, por meio do olhar, o sentimento de confusão, de “realidade” fragmentada, de desconfiança, de falta de clareza com relação ao passado, ao presente e ao futuro.

Por outro lado, o mesmo elemento metaforiza o cortinado do grande espetáculo e, quando afastado, é o que transforma a escuridão em luz, a ignorância em lucidez, ainda que seja uma lucidez trágica. Após a noite sombria que antecede a morte da personagem, a cidade/palco aparece renascida. As imagens oscilam entre claridade e escuridão. De forma paradoxal, a nebulosidade contém o claro e o escuro, a luz e a sombra; ela aproxima e distancia o olhar da personagem e o nosso olhar de espectador; ela representa, a um só tempo, o alcançável e o incompreensível do estilo barroco em seu aparato teatral. Além disso, ela pode aparecer associada ao sonho, à sensação boa de se escapar do presente confuso e caótico, ao alento para alma. Joana Vicência, por exemplo, é vista por Januário como “névoa de bondade”, “nuvem de bondade”, o que, de forma ambígua, pode demonstrar sua desconfiança quanto ao afeto da mulher branca do pai ou o agasalho e aconchego da maciez do colo “materno”.

A dramatização da escrita vai acontecendo, progressivamente, com a dramatização do enredo. No traço impreciso da cidade/palco coberta pela bruma, os eventos profanos e sagrados se realizam: a morte em efígie, a procissão do Triunfo Eucarístico e o cortejo de Corpus Christi.

¹⁵ A partir desse trecho, nas citações da obra em análise de até três linhas, optamos por fazer referência ao número da página entre parênteses.

Em todos os acontecimentos, em espaço público, nosso olhar é conduzido para os espetáculos a que assistia a multidão, assistidos e completados pela imaginação atribuída à personagem, num verdadeiro jogo farsesco da sociedade e das relações de poder que a atravessam.

A morte em efígie, um embuste detalhadamente mostrado no primeiro ato, ratifica seu título. Autran, valendo-se de uma prática comum no Brasil do século XVIII, constrói um fingido ritual de sacrifício, em que se encena a punição severa dos dissidentes que se opunham aos desmandos da Coroa portuguesa. Em alguns casos, para que servisse de exemplo aos que conspiravam contra o *status quo*, a condenação ocorria, em um primeiro instante, simbolicamente. Ritualisticamente, um boneco de palha substituía o corpo do condenado, como se ele (o boneco) fosse a própria encarnação do sentenciado. Destruída a imagem de uma pessoa, destruída estaria essa pessoa. Dependendo da gravidade do crime, a pantomima poderia ocorrer em praça pública, adquirindo contornos de grande acontecimento, de espetáculo. A ideia era fomentar a participação de todas as classes sociais ao congregar, na sua execução, os opostos de festividade e coerção, no intuito de disseminar o medo entre os membros da comunidade, na tentativa de eliminar qualquer tipo de movimento contrário à ordem estabelecida.

Na trama, a morte em efígie, duplamente encenada, duplica também a vítima Januário. A efígie, dispositivo de identificação simbólica, é o duplo da personagem: “Via tudo de longe, era como se o pai estivesse falando não a ele mas a um outro, o outro que tinha morrido na pantomima da praça.” (p.16). O duplo toca o outro pela percepção e visão de uma imagem refletida por meio da qual o eu possa conhecer ou reconhecer a si mesmo. Januário é o boneco nas mãos de Malvina, é o boneco nas mãos do Capitão-General, é o boneco materializado na cerimônia a céu aberto, de contornos macabros. Em jogo especular, Januário é a imagem do boneco enforcado, mas essa imagem também é aquela dos que assistem ao espetáculo, apesar de alguns não se reconhecerem nela. Jogo de espelhos em que o “eu” se reconhece no “outro”, ou o refuta. “Embora todos esperassem mesmo um boneco de palha, parece que no fundo do coração desejavam que ali surgisse, em carne e pessoa, o próprio penitente.” (p.29)

O jogo especular em que oscilam as presenças do eu e do outro também se dá na relação com o preto Isidoro, companheiro de trajetória do condenado. Sem perdermos de vista que a construção identitária é sempre relacional, conforme afirmam a teoria da enunciação (BENVENISTE, 1989) e a teoria psicanalítica (Cf. FREUD, 1996), temos encenada uma personagem fronteira, tentando encontrar seu lugar social. A indefinição é apontada inclusive nos dizeres da mãe: “Você às vezes é meio escuro” (p. 12). Filho de pai branco e mãe mameluca,

não se reconhece em nenhuma das duas raças, além da questão da bastardia, que o fere. A ferida aparece aberta quando se sente ofendido pelas palavras “bugre e bastardo”, as “duas chagas de sua alma” (p.15) e pela negação do dizer. Não pronuncia o nome “pai” perante outros e raras vezes o faz quando está só diante do progenitor. O fato de não nomear o pai como tal escancara o não reconhecimento, a invisibilidade, a origem bastarda. Em companhia do negro, olha as mãos e as percebe mais escurecidas, “ali no escuro, à luz esbranquiçada do luar, ele sentia que a pinga de sangue branco que herdara do pai o tinha abandonado, de todo restituído à noite selvagem de sua raça.” (p.14-15). Em vários momentos da narrativa, Januário está diante de Isidoro e, por contraste, se reconhece como negro, como irmão de sofrimento e dor, igualmente foragido e procurado, escondido em lugares remotos e perigosos. Esse processo intersubjetivo de reconhecimento de si e do outro embaralha as posições:

Januário se embrulhou na manta, cobriu as pernas e os braços com o pelego felpudo de carneiro, a noite esfriava. Nhonhô quer um gole de pinga? disse o negro sentindo frio. Como Januário custasse a responder, ele acrescentou é pinga da cabeça, Nhonhô, esquenta os peitos. Januário tirou a rolha de sabugo com os dentes, deixou a cachaça cair quente goela abaixo. A sensação boa, o quentume. Passou a garrafa para Isidoro, que limpou o gargalo com a mão, antes de levá-lo à boca. Os lábios repuxados num meio sorriso, Januário pensou como era estranha aquela vida. Agora era o preto, seu escravo, que limpava o gargalo em que ele tinha bebido. Antes era o contrário. Na desgraça os dois se irmanaram e na escuridão não se podia distinguir quem era o preto, quem era o senhor. (DOURADO, 1991, p.39)

Em um jogo de um tipo de contaminação, na impossibilidade de reconhecer quem era escravo e quem era senhor, Januário se vê como o outro que está diante dele. Mestiço e bastardo, sem identidade racial definida, nem senhor nem escravo, quer ser o outro, se reconhecer no outro, o que é veementemente ironizado por Isidoro, como ilustrado no seguinte trecho, em que enunciador e enunciatário se revezam:

Este ano que passamos juntos, um colado ao outro, esquecidos de nossa condição, me fez seu parente. (...) Parente meu, preto? (...) Só porque está sujo? Só porque se misturou com o meu suor sofrido de preto? Continuou Isidoro. E o preto se aproximou mais, agora quase colado a ele. Podia sentir agora, com engulho, o cheiro nauseabundo com que tinha se acostumado e parecia não mais sentir e agora de repente lhe insultava o nariz, embrulhava o estômago. (...) O preto brilhava de suor na escuridão. (...) Quando amanhecia, Isidoro era fosco. Ia com o sol se iluminando, no meio do dia era um lago de luz e calor, de um pretume retinto, brilhoso. (...) Como então ele não sentia o cheiro, e só agora se tornava insuportável? Procura se afastar mais, Isidoro parece perceber, agora ri baixinho. (...) Cada raça tem seu cheiro, nenhuma sente o seu próprio cheiro, só o dos outros. (DOURADO, 1991, p.17-18)

Atentemos para o jogo de encenação discursiva construído na interação entre as duas personagens. Para estabelecer e marcar a relação entre as duas e a relação de ambas com o cenário posto em volta, acionam-se os sentidos da visão, do olfato e da gustação. As experiências experimentadas pelas personagens estabelecem-se numa relação sinestésica com o corpo, espaço que encena identificação e/ou repulsa. Januário procura, em um exercício de alteridade, pertencer a uma raça e ser reconhecido socialmente, nem que seja na camada mais inferior. A tentativa se dá duplamente: pela condição social, em que não se vê mais como senhor, e pelo corpo, como aponta a palavra “colado”, como se os dois fossem apenas um. Em outra parte da narrativa, o negro parece também se reconhecer em Januário: “Parece que naquele tempo todo, os dois juntos o tempo inteiro, um sombra do outro, um na pele do outro, Nhonhô tinha escurecido” (p.33). No trecho mais acima, no entanto, Januário é negado por Isidoro, que não se reconhece no senhor. A mesma palavra “colado” é usada para mostrar a negação, no momento em que o escravo se aproxima para mostrar a diferença entre os dois. O eu e o outro, o estranho e o familiar, como quer Freud (1996). Nesse jogo de recusa e aceitação, o movimento é, ao mesmo tempo, de acolhimento e recusa, compatibilidade e repugnância. Importante destacarmos a última frase do trecho acima, em que se aponta a questão da subjetividade e intersubjetividade: “Cada raça tem seu cheiro, nenhuma sente o seu próprio cheiro, só o dos outros.”. O sujeito só se reconhece perante o outro; o outro o constitui e é constituído por ele. Além disso, o reconhecimento ou a rechaça do outro se dá, mais uma vez, em uma operação de luz e sombra (luz x escuridão, fosco x brilhoso), em que a luz revela e a sombra esconde.

Dupla também é a imagem construída do negro, com suas duas vozes tensionadas: uma é submissa, suave, calma; a outra, rebelde, revoltada, agressiva. No corpo marcado pela violência, Isidoro experimenta a partilha do sofrimento de seu senhor, o sentimento de servi-lo e protegê-lo, a obrigação de ser fiel e, paradoxalmente, o desejo de matá-lo e vingar sua nação escravizada, a vontade de ser livre, de entregar o condenado e, quem sabe, ser recompensado. Duas vozes opostas e divergentes: uma o impulsiona a trair e a outra o recrimina por cogitar consumir tal intenção. A imagem das mãos, elemento que suscita o reconhecimento de Januário como mais escuro e próximo do escravo, contribui para a dramaticidade da cena, pois cada vez que o negro cogita a possibilidade de fazer findar a vida de seu senhor, elas surgem trêmulas e incapazes de executarem o desejo de vingança.

Lançando nosso olhar para o prenúncio da encenação da morte em efígie, o evento tem ares grandiosos, de festa, realizado em praça pública, lugar de reunião das gentes de todas as

classes. A praça é o palco dentro do palco maior, a cidade, em uma espécie de *mise-en-abyme*, uma outra duplicação especular. O representante do poder político manda fazer a convocação do povo que, muito mais que testemunha ou plateia, apresenta-se também como personagem. Sem ele, o espetáculo não teria sentido. Trata-se, na verdade, como já referido, de um ritual público de dominação pelo terror em que o objeto da pena criminal é o corpo do condenado (no caso do romance, a efígie), mas o objetivo da pena criminal é a massa do povo, convocado para participar da vitória do soberano sobre o criminoso, o rebelde que ousou desafiar o poder. Como nos relata Foucault (2014), esse processo é medieval, inquisitorial e, em um primeiro momento, secreto. Primeiro há uma sucessão de interrogatórios dirigidos para a confissão, sob juramento ou sob tortura, em completa ignorância da acusação e das provas, mas a execução penal é pública, porque o sofrimento do condenado é um ritual político de controle social pelo medo. E é um ritual político porque acomete não apenas a vítima, mas também o soberano. O castigo seria uma forma de reparação do dano em si, mas também seria uma reparação do dano causado à figura do soberano ou de um representante seu. “O suplício tem então uma função jurídico-política. É um cerimonial para reconstituir a soberania lesada por um instante. Ele a restaura manifestando-a em todo o seu brilho.” (FOUCAULT, 2014, p.50). O espetáculo com brilho e pompa encenado no romance beira o desequilíbrio e o excesso, reconhecidos pelo público: “Quando passava a carreta, todos recolhiam o riso, emudeciam. Mesmo interiormente reparando, ninguém tinha a coragem de falar que o Capitão-General levava longe demais a sua fantasia.”. (p.29)

Convoca-se, assim, a plateia “para a grande festa de títere e pantomima que ele [o Capitão] queria real, assinalada e marcante” (p.24). Aí destacamos as palavras do mesmo universo semântico de teatro: títere e pantomima. O cenário vai sendo construído por meio de contraposições, estratégia repetida no romance inteiro: na rua, “gente sem eira nem beira”, pretas “vestidas de panos e xales berrantes”, “arraia miúda e desrespeitosa”; no espaço privado, na sacada dos sobrados, “gente de casta ou fumaça”, mulheres “ruivas, rubras, alvaiadas, espaventosas” com “vestidos decotados, de veludo ou tafetá bordados a ouro, cobertas de aljôfares, pérolas”, homens “nas suas melhores véstias”. Além disso, ouviam-se “gracejos e informações”, mas também “cabeludos palavrões”; a festa é uma farsa, que o Capitão quer real; o povo aguardava desde a véspera a “soturna solenidade”, mas também o “alegre divertimento que todos esperavam quando o terror do mando real os abandonava por alguns momentos”. “Na manhã bem cedinho” reverbera a tensão: “a cidade engalanada e festiva como se fosse um dia de soberba alegria e não de macabra ópera e condenação” (p.25). A rua, a cidade, é a metáfora

da ambiguidade barroca, não só pelas características de sua estrutura física, mas por ser também um amálgama de gente e objetos, uma expressão da tensão dos contrários. O espaço público da cidade é apresentado, paradoxalmente, como lugar de multiplicidades, de controle e opressão, de conflitos e embates.

De vez em quando passavam em disparada soldados de espada desembainhada e os mais alegres se afastavam ruidosos, gritando vivas a el-Rei e ao Capitão-General, de puro medo das patas dos cavalos, dos ferros dos sabres e espadas. Trocavam-se gracejos e informações, diziam-se os mais cabeludos palavrões. Era uma festa de moleques e mucamas em dias de folga, do femeaço e dos feitores, de pretos forros e brancos pobres, de mulatos e mamelucos, cafuzos, entrecruzas de caburés e curibocas, carijós. Aquele caldo de gente quente e espumante de onde nasciam as flores gálicas e os esquentamentos. Um grande festim de raças e ofícios, selvagem, infernal, puro trópico.

Os moradores dos sobrados da Rua Direita e da praça, gente de casta ou fumaça, trouxeram seus tamboretas para junto das janelas e sacadas enfeitadas, cobertas de brocados e damascos, de colchas de seda franjadas, e se divertiam vendo aquele poviléu de gente sem eira nem beira... os homens bons e os fidalgos muito antigos nos livros del-Rei, como gostavam de pavonear, mentirosamente ou não, eram mais receosos e só chegariam à frente quando o Capitão-General aparecesse na sacada principal do palácio ou descesse à praça, não se sabia, para que fossem vistos e nem de longe fosse posta em dúvida a sua lealdade à Sua Fidelíssima Majestade em Lisboa. (DOURADO, 1991, p.27)

Notemos que, nesse recorte, a enumeração excessiva, tal qual como ocorre ao longo da narrativa, se reveste de conotações semânticas ajustáveis à dimensão barroca da obra. Nosso olhar é remetido às minúcias, aos pormenores que particularizam o cenário, construído de variedade e multiplicidade. Há exagero de ruídos, cores e gentes, mistura de texturas, tecidos e brocados, em um jorro de imagens que apontam sempre para o excesso e o derramamento. Além disso, o descomedimento da enumeração impõe mobilidade e rapidez à cena. Por outro lado, as ruas apresentam-se como espaço organizado, sistematizado, na medida em que, longe de favorecer a diluição das diferenças e papéis dados cultural e socialmente, registram-nos e reafirmam-nos.

Toda essa encenação é contada por Isidoro a Januário, que “tentava recompor toda a cena que o preto, na sua simplicidade, mal podia descrever.”(p.31) Para o condenado, o cortejo se parecia demais com a procissão do Triunfo Eucarístico, encenação sobreposta à cena relatada pelo escravo e que também se apresenta como jogo especular do ritual da morte em efígie. Autran, valendo-se novamente de documentos históricos, traz à baila a festa com riqueza de detalhes. O tempo de opulência do ouro, de luxo e ostentação, encontra-se distante, mas é trazido aos olhos do leitor pela rememoração da personagem. Toda a pompa mascara os

conflitos, esfumaça (nuvem/neblina) as diferenças sociais que separam os que produzem riquezas dos que as usufruem. Um grandioso espetáculo visual que, na verdade, não passa de um logro.

Reiteramos o caráter de encenação na descrição do ritual de morte: executa-se simbolicamente um condenado, mascara-se a situação político-econômica, vela-se o enfraquecimento político-administrativo, figura-se o poder das autoridades locais e o poder da igreja, representa-se o poder da Coroa, metonímica e metaforicamente presente pelo “braço comprido e forte de el-Rei”. Interessante percebermos que a encenação é marcada tanto pela ausência “real” do condenado como pela ausência do monarca; ambos estão presentes por meio da força do simbólico, legitimamente aceitos pelos que veem a peça. E, envoltos nessa farsa, nesse teatro a céu aberto, assistimos à comunhão do poder político com o poder religioso, tendo como palco a cidade de Vila Rica, preparada para o espetáculo, ao mesmo tempo, suntuoso e monstruoso da morte em efígie. Lado a lado, temos, encenados, os símbolos do poder soberano (as bandeiras, as armas, as autoridades da Colônia ricamente ornadas, com suas insígnias) e a pompa dos aparatos religiosos. Profano e sagrado contrapostos no mesmo cenário, “tudo em fingido arremedo de um verdadeiro e exemplar sacrifício” (p.29) O teatro se insinua, assim, dupla e paradoxalmente para simular e fingir, por um lado, desconstruir e denunciar os desmandos do poder, por outro. Em destaque, o poder político que visa amedrontar o povo e exercer a arrecadação de impostos. Representantes da Igreja e da Justiça acompanham a procissão, em conluio com o poder soberano.

No palco da fingida execução, uma figura secundária ganha certa notoriedade. O preto Mulungu, exaltado pela multidão por carregar a efígie, sente-se importante, não se reconhecendo no outro que, em situação tão frágil quanto a dele, é joguete dos poderes. O que chama a atenção nesse enquadramento é o uso de um vocábulo próprio do universo teatral: “Mulungu empurrou o condenado para fora do tablado” (p.31, grifo nosso), ratificando nossa leitura de representação teatral da narrativa. Outras palavras também o fazem, como os verbos figurar e fingir, os substantivos títere e pantomima (já destacados anteriormente), máscaras, ópera, painel, traça, trama e farsa, que inclusive nomeia o ato em análise. Além dessas, a expressão “empostação enfática”, requerida ao ator, e o vocábulo “cena”, que aparece repetidas vezes na superfície textual, validam nossa percepção da obra.

A escuta de Januário sobre sua morte em praça pública traz à memória outras cenas com o que já tinha ouvido ou sonhado a respeito de sacrifícios e sortilégios, enforcamentos, sofrimentos e agonia. Aqui temos, mais uma vez, a sobreposição de figurações: encaixes no

presente da enunciação. Em sua rememoração, são trazidas as vozes dos condenados “pretos açoitados entre lágrimas, uivos, sangue, mijo e suor, no pelourinho”(p.31) e dos presos a grilhões, com vozes que, como a dele, não são ouvidas nem pelas instituições políticas nem pela instituição religiosa, a não ser pela promessa de ocupar um céu inventado pelos brancos. São trazidas à cena as figuras hierárquicas da Igreja e da Justiça: juízes, camaristas, soldados, alferes, capitães, coronéis, padres, monsenhores, cônegos e bispos, que não protegem ou acolhem essas vozes. O acolhimento acontece pela escrita que as encena de maneira perturbadora na medida em que embaralha tempos, espaços, histórias sofridas e/ou sonhadas. Há de se ressaltar que essa estruturação da escrita propicia a todo momento interpenetrações entre presente, passado e futuro, projeções densas, antecipações, inclusive pelas encenações oníricas, “sonhos atropelados, uns saindo de dentro dos outros, como muitas caixas vazias.” (p.47)

A partir do teatro da sua morte em efígie, a personagem está morta em vida, ou seja, morta socialmente. Ela é a vítima exemplar executada simbolicamente no espaço público da praça e a encenação dessa execução marca a personagem como “bode expiatório”, cujo sacrifício aplacaria a violência do seio da comunidade. Segundo o antropólogo e crítico literário René Girard (2008), a violência é um elemento intrínseco às sociedades humanas e pode, assumindo proporções tão severas, ameaçar a vida em comunidade. Uma vez desencadeada, a violência contagia todos e multiplica-se, semeando morte e destruição, em um movimento repetitivo em que violentos e violentados trocam de posições. Para purgá-la, o grupo se reúne em torno de uma vítima arbitrária e a elimina. Esse ritual exorciza e aplaca a violência coletiva, pois o sacrifício do bode expiatório organiza o caos e devolve a paz à comunidade. “A função do sacrifício é apaziguar as violências intestinas e impedir a explosão de conflitos.” (GIRARD, 2008, p.26), uma espécie de purificação. Essa vítima expiatória deve possuir certa exterioridade em relação ao grupo, conter laços frágeis com a comunidade, de maneira que não haja ninguém com iniciativa de vingar sua morte e dar continuidade à violência. Todo esse ritual era comum às sociedades arcaicas. Nas sociedades modernas, o sistema judiciário, respaldado na imparcialidade da autoridade judiciária, cumpriria o papel de racionalizar a violência e empregar a justiça de forma a assegurar a paz no corpo social.

Na obra em análise, o ritual arcaico e o sistema judiciário são encenados lado a lado, escancaradamente atrelados a um poder político obscuro, monárquico e tendencioso. A farsa montada pelos dirigentes políticos em torno de uma figura meramente coadjuvante na história, um ser que pode ser apagado sem incitar revolta ou reivindicação, ganha proporções de

espetáculo com o objetivo de amedrontar os espectadores, de refrear possíveis impulsos violentos contra o poder soberano. O Capitão-general vê em Januário o bode expiatório ideal para aterrorizar os inimigos e fortalecer seu poder, além de acalmar antecipadamente o povo para a cobrança dos altos impostos.

Januário não disse nada, era muito pequeno para o que estava lhe acontecendo. Se nem o Capitão-General, dizia o pai. Ele tinha razão, o pai conhecia as Minas, a lei e o braço del-Rei. Os homens do Capitão-General fariam ele confessar o que bem entendessem. O próprio Capitão-General, o próprio Vice-Rei. 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. (DOURADO, 1991, p.48)

Por outro lado, não seria descabido afirmar que a encenação da execução do bode expiatório, paradoxalmente, acaba por desvelar a ação violenta e arbitrária do poder soberano. Se o exemplo dado ao povo pode conter reações violentas, é também o que escancara a violência exercida pelas autoridades. De certa forma, mais um logro na/da narrativa exibido na primeira jornada: o que deveria aplacar a violência é o que pode fazê-la irromper.

O sujeito abandonado, certo de sua condição de morto-vivo, fica submetido à violência por qualquer um: “Qualquer bala pode me matar, sem perigo de crime”. (p.18) Nesse sentido, a personagem se aproxima do *homo sacer*, termo buscado do direito arcaico romano pelo filósofo italiano Giorgi Agamben (2010), para designar o ser humano que podia ser morto por qualquer um, impunemente. O *homo sacer* revisitado denomina as pessoas reduzidas à mera existência biológica, entregues ao abandono em razão daquilo que Foucault (*apud* Agamben) define como biopolítica, ou seja, ao poder soberano cabe decidir quem tem o direito de viver e quem deve morrer. São aqueles que possuem vida nua, matáveis. Essa figura está encenada no romance de Autran. Filho de pai branco e mãe bugra, Januário ocupa um “entrelugar”, no sentido de ser deslocado em uma sociedade estratificada, escravocrata e patriarcal. Ele sempre será um bastardo para a família do pai, um brinquedo nas mãos da mulher branca que ama, um condenado pelo assassinato de um rico senhor de terras e um morto em vida por causa de um crime de lesa-majestade, uma farsa contra a qual não pode se defender, sem instância de reivindicação. Qualquer um pode matá-lo sem culpa nem pena, pois a lei já o executou.

Junto à reflexão anterior, necessário pontuar, com Foucault (2004, 2014), Bourdieu (1989, 2012) e Zizek (2009), outra forma de violência que reverbera por toda a encenação: a violência simbólica. Se evocarmos a etimologia da palavra “violência”, veremos que ela vem

do latim *violentia* e aponta para a ideia de violar o outro ou de se violar. Além disso, o termo aparece, quase sempre, indicando algo ligado à força física, dimensão presente em determinada ação do homem sobre o mundo, com implicação de danos físicos e morais¹⁶. Poderíamos resumir que, de maneira geral, a prática da violência expressa, por meio da força, atos contrários à liberdade e à vontade de alguém. No entanto, a violência é um ato complexo e, para entender suas manifestações, é preciso abandonar a concepção simplista de algo alusivo somente à integridade física de alguém. A agressividade pode estar contida em gestos, palavras, opiniões e até mesmo no silêncio, ou melhor, na aceitação silenciosa de dominação de determinado indivíduo ou grupo sobre outro. Para especificarmos melhor esse tipo de violência, é produtivo pensarmos, mesmo que rapidamente, as relações de poder existentes na organização da sociedade.

De acordo com FOUCAULT (2004), não existiria o poder, singular e restrito a um lugar específico na estrutura social. Estamos sempre diante de práticas e relações de poder, exercidas por indivíduos espalhados em rede social. Essa rede é ampla, formada por mecanismos e dispositivos nem sempre vinculados ao Estado, mas importantes para sua manutenção. Na verdade, as relações de poder perpassam todas as esferas da sociedade, das mais simples às mais complexas. Importante para a atualização desse exercício de poder em cadeia é o exercício da disciplina que, ainda segundo Foucault (2014), consiste no método de controle das operações do corpo. Por meio da docilidade do corpo, o poder atua impondo-lhe obrigações, limitações e proibições, de modo a torná-lo dócil para ser utilizado a serviço dos interesses que regem as relações de poder.

Na esteira de Foucault (2014), Pierre Bourdieu (1989) defende que, mais importante do que perceber as relações de poder espalhadas por todo o corpo social, é reconhecer em que espaços elas são quase despercebidas e, por isso mesmo, bem aceitas. O autor chama esse tipo de poder de “poder simbólico”, “poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem.” (BORDIEU, 1989, p.8). O poder simbólico seria quase mágico, permitindo a obtenção daquilo que também poderia ser conseguido por meio da força física ou econômica, o que significa que ele acaba sendo ignorado, despercebido, mas legitimado. Desse poder simbólico delinea-se a violência simbólica, “uma forma suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas, que se exerce

¹⁶ De acordo com o dicionário HOUASSIS, 2001: “ação ou efeito de violentar, de empregar força física (contra alguém ou algo) ou intimidação moral contra (alguém); ato violento, crueldade, força”, “exercício injusto de força ou de poder”, “cerceamento da justiça e do direito; coação, opressão, tirania” e, ainda, em uma acepção jurídica, “relação sexual mantida com uma mulher mediante a utilização da força; estupro.”

essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou, mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento ou, em última instância, do sentimento.” (BOURDIEU, 2012, p.7-8)

Contemporaneamente, temos os estudos do filósofo esloveno Slavoj Žižek (2009) a convergirem com as ideias de Bourdieu (2012). Distinguindo tipos de violência, aborda não apenas a violência subjetiva, aquela visível e exercida por um indivíduo claramente identificável, que nos intimida e amedronta, pois é perpetrada de forma direta, mas também a violência objetiva. Esta é subdividida em simbólica e sistêmica. A sistêmica nasce dos efeitos dos sistemas políticos e econômicos, agravando as desigualdades sociais, e não pode ser atribuída a indivíduos concretos, pois ela apresenta-se de forma anônima. Ao tratar da violência simbólica, que neste trecho é a que mais nos interessa, Zizek (2009) assevera:

[...] esta violência não está em ação apenas nos casos evidentes – e largamente estudados – de provocação e de relações de dominação social que as nossas formas de discurso habituais reproduzem: há uma forma ainda mais fundamental de violência que pertence à linguagem enquanto tal, à imposição a que a linguagem procede de um certo universo de sentido. (ZIZEK, 2009, p. 9-10)

A violência simbólica, portanto, evidencia a dominação perpetrada na linguagem. A característica essencial desse tipo de violência — e por isso Zizek a aborda como uma violência “invisível”, à semelhança de Bourdieu (2012) — é que o dominado não se opõe ao dominador, pois não percebe esse processo de violência e não se sente vítima dela, considerando a situação como algo natural. Talvez, até por ser constitutiva do humano, a linguagem não está isenta de violência, e pode ser usada enquanto convencimento e submissão a um determinado estado de coisas. Como forma de coação que se apoia no reconhecimento de uma imposição determinada e que induz o indivíduo a se posicionar no espaço social seguindo critérios e padrões do discurso dominante, esse tipo de violência desvela o exercício do poder simbólico.

No romance, o decreto do Governador e do Capitão-General tem o tom opressor de um enunciador que dirige a palavra a um enunciatário que não ocupa o mesmo lugar social, para que este último não pudesse “duvidar da vingança, rancor e força de El-Rei”. O documento, cenicamente colocado na superfície textual com discurso e grafia reproduzidos do século XVIII, “era lido e treslido em voz cantada, monocórdia, depois de silenciados os tambores e caixas enfeitados” (p.25), além das cópias afixadas em locais públicos, profanos (no pelourinho) e sagrados (nas portas das igrejas). Uma convocação que “Só de ouvir todos se boquiabriam e

esbugalhavam os olhos: de medo, pasmo ou admiração” (p.24,25). A voz ouvida e cantada é a voz que deve ser obedecida; as outras vozes, metonimicamente representadas pelos tambores, devem calar-se. As cópias reproduzem o poder da escrita: quem tem o direito de estabelecer a lei e quem deve cumpri-la. Os “dragões embalados” em seus cavalos também metaforizam o controle do movimento da população, o banimento de qualquer reivindicação contrária. Não há agressão física nesse caso de violência, mas a agressão de ordem moral e psicológica, induzindo condutas consideradas desejáveis.

Outra cena se expõe a nossos olhos: a procissão de Corpus Christi que, assim como a festa do Triunfo Eucarístico, compõe um teatro especular da morte em efígie. Os três espetáculos rituais podem ser vistos como metonímia da obra, mas a cerimônia de Corpus Christi é descrita de maneira minuciosa e permite-nos visualizar, com lentes de aumento, o todo da obra na parte. Aqui encontramos a iteração do jogo teatral, a começar pela bruma que novamente aparece descortinando a cena que será exibida, a alternância entre dia e noite, luz e sombra, o vigor das cores, a mistura de gentes, a comunhão entre o poder político e a igreja, a ostentação e pompa, traços da percepção barroca de mundo, elementos repetidos ao longo do romance:

De dentro da névoa que a claridade do sol matinal vinha desfazendo, começou a se movimentar a procissão de Corpus Christi. Agora de repente a noite virou dia luminoso e o sol brilhava intenso. Estranho, a procissão se parecia demais com o aparatoso cortejo que o Capitão-General mandou preparar para sua execução. (DOURADO, 1991, p.51)

Nas cenas lembradas, o mameluco descreve a grandiosidade dos espetáculos e a aceitação e o envolvimento do público, que ocupa as ruas em festejo: “As mesmas gentes e irmandades, só que no cortejo do enforcamento não havia santos e andores, carros triunfais e figuras de Ventos e Planetas, a não ser os padres e o cruciferário.” (p.51). Sim, o cruciferário está em destaque nas duas procissões a nos lembrar que, assim como a personagem delineada no romance, Cristo também foi uma vítima sacrificável, um bode expiatório a purgar os pecados da comunidade por meio de seu sacrifício. As duas figuras seriam, no romance, espelhadas. No entanto, devemos atinar também que, segundo Girard (2009), Cristo, ao se entregar para o sacrifício, rompe com a violência sacrificial arcaica e ensina o amor e o perdão como verdadeiros caminhos para a humanidade. “Cristo deseja que os homens reconheçam o papel dos fazedores de vítimas, de perseguidores. É porque proclama as regras do reino e renuncia

totalmente à violência sacrificial que o próprio Cristo é sacrificado” (Girard, 2009, p.9). Dessa forma, esse espelhamento da personagem na figura de Cristo, cuja paixão está sendo encenada nas ruas, rasura, de maneira bastante crítica, a instituição católica que, aliada ao poder político, participa de outro ritual sacrificial, perpetuando a violência.

A procissão do Corpus Christi é mais pomposa e sofisticada. Nota-se em meio a toda a pompa, mistura de elementos sagrados e profanos, uma característica bem barroca de conciliação entre os dois universos. O discurso de Januário expõe, por meio da memória, carros triunfais, máscaras, danças (de turcos e cristãos, de romeiros, de músicos), figuras alegóricas do Oriente e do Ocidente (planetas, ninfas, pajens, anjos e serafins), as irmandades majestosamente decoradas, os padres com seus paramentos “luzidios e ricamente bordados”, “cabeças coroadas de plumas, cocares e caraminholas”, o Capitão-General “no seu custoso e brilhante uniforme... cercado de nobreza militar e literária, do Senado da Câmara, do terço de dragões” e o Divino Sacramento, ornado de ouro e pedras. A encenação impregna-se de refinamento, acrescida pela profusão de adornos de ouro, prata, diamantes, pedraria, sedas, plumas, tanto na indumentária dos figurantes quanto nas suas montarias ou demais peças componentes do espetáculo. Nas cenas, mais uma vez, o exagero e o derramamento, barrocamente construídos.

Subitamente, uma luz é jogada em uma parte da encenação e ativa nosso campo atencional, seguindo o olhar de Januário (não por acaso “De repente” são os vocábulos que introduzem a cena em questão). É como se a cena maior deixasse de interessar momentaneamente e só uma cena dentro dela ganhasse notoriedade: a personagem se espanta com a figura de João Diogo. Em seu deslocamento do arraial em que morava antes do casamento com Malvina para a casa da Rua Direita, que acaba por inseri-lo no Palácio em companhia de grandes autoridades, há uma modificação de ordem física e gestual: no lugar do homem rude de modos grosseiros, um homem cortês e até um pouco afeminado; ao invés das vestes sóbrias, calções, meias de seda, sapatos afivelados. Aos olhos de Januário, uma figura “aparatosa e risível”, uma verdadeira caricatura grotesca de um polido homem fino. Observemos na passagem abaixo que a caracterização do homem por Januário nos lembra uma figura própria do universo cômico teatral, principalmente pela cara branca, característica típica dos atores da pantomima, que se inspiram na figura do Pierrot:

Um outro homem, um outro João Diogo Galvão. Em que Malvina o transformou!
Tudo por amor de Malvina, para cativá-la. Assim ela queria. Em vez do antigo correão

de sola (se lembrava da primeira vez que viu João Diogo, Januário menino), um talim de veludo. A velha espada ou catana, que tinha cortado muito mato, aberto muita picada, decepado muita orelha de negro fujão e cabeça de índio (feito seu pai bandeireiro, de Taubaté, dos primeiros a chegar ao Tripuí depois dos descobertos), tinha sido trocada por um florete e copo de prata, de nenhuma serventia senão compor a rica figura. Em vez dos cabelos selvagens e desgrenhados, a cabeleira empoada, o laço de gorgorão refohudo no rabicho. Mais que tudo, a cara rapada, muito branca, empomadada, coberta de polvilho (que horror, meu Deus!) substituíra a barba agressiva e mateira de antigamente. (DOURADO, 1991, p.53-54).

A figura teatral de João Diogo é a extensão da imagem de sua casa após a união com Malvina: casa assobradada, com suas sacadas rendilhadas, cortinados e lustres, ou seja, espaço que guarda muitas semelhanças com o palco. A construção da personagem está relacionada ao espaço em que vive. A casa da Rua Direita é ricamente mobiliada, com muitos cômodos e excessivamente decorada, abrigando a figura artificial de seu dono:

Da mesma maneira que a sua casa não era mais um castelo de armas no Padre Faria, com escravos e cabras embalados, de potentado em armas e arcos feito se dizia, desde que mudara para a Rua Direita, uma casa assobradada e de sacadas rendilhadas, também ele era outro. Meu Deus, que escândalo! Do antigo potentado fizeram um casquilho cortesão. Ele sentia nojo do velho João Diogo, ainda não de todo acostumado, no desajeitamento das novas roupas. E o pior era que ninguém ria, todo mundo parecendo nem notar, é capaz de que achando até bonito. A boniteza do espalhafato que a gente miúda aprecia. Será que só ele, no seu ódio ruminando, espumante, reparava? Será que só ele, por causa de Malvina? (DOURADO, 1991, p.54).

É possível aferirmos que a percepção de estarmos diante de um ator representando para a multidão não é só do leitor, no âmbito da leitura. Notemos que a personagem Januário descreve a imagem de alguém usando uma máscara em sua atuação, com o rosto branco de pomada e polvilho. Essa figura pintada, fantasiada, construída para atuar, opõe-se à figura deitada no quarto pouco antes do assassinato, de “cara lavada e rugosa, a boca murcha... cabelos soltos, secos e sem brilho” (p.58). O João Diogo do bastidor é diferente daquele pronto para atuar perante a multidão. Teatral também é a ajuda que o Capitão-General oferece ao potentado quando ele desmaia perante a multidão, socorro que irá favorecer a imagem política daquele. Muito apropriadamente Reinaldo Martiniano Marques analisa que o desmaio desvela não só a decadência do corpo individual, mas também, metonimicamente, a ruína do corpo social daquela mesma sociedade, que se fazia representar em seu apogeu dentro do ritual religioso.

Os palcos para a atuação se multiplicam e os bastidores também. A cama que abriga o potentado sem máscara, o que pode ser lido como bastidor, é também palco usado por Malvina, descrita como “bailarina ou artista de comédia”, para mostrar/encenar sua suposta paixão pelo marido e pelo mameluco. Notemos que a cama possui “varais finos e delicados”, cortinados como a cadeirinha que a esposa de João Diogo utiliza para passear e se mostrar, quando quer, aos transeuntes. Da mesma forma, a já referida casa da Rua Direita, “assobradada e de sacadas rendilhadas”, se assemelha a outros sobrados e casas de sacadas de janelas floridas e enfeitadas com vistosas colchas de damasco vermelho e toalhas rendadas, espécies de camarotes para as encenações, elementos que também indiciam o aspecto teatral.

Seguindo as reflexões sobre a encenação do Corpus Christi, interessante o trecho em que Mulungu é inserido novamente no cenário das sinuosas lembranças de Januário. O carrasco, no entanto, faz parte do cenário da morte em efígie, que ainda virá a acontecer na narrativa. Poderíamos dizer que a manifestação de uma memória passada acaba por conduzir uma manifestação futura, a memória do futuro, ocasionando uma certa confusão mental da personagem:

Agora seguia de longe a procissão, os olhos maravilhados. O cruciferário erguendo alto o Cristo de prata, todos se ajoelhavam se benzendo à sua passagem. Mulungu, o peito, nu, brilhoso. O que estava fazendo ali o preto Mulungu? Não, não era sonho, ele sabia, apesar da nitidez diáfana, do brilho das coisas. Procurava atribuir a presença de Mulungu à cabeça cansada, à sua confusão de espírito. (DOURADO, 1991, p.51-52)

Em outra cena, pinçada entre muitas, o mesmo embaralhamento de tempos acontece em um encaixe de cenas:

De tal maneira pensara e sonhara a sua volta à cidade (o encontro com Malvina, as primeiras palavras, os primeiros silêncios preñes; depois, ele enfrentando os soldados na praça, a sua própria morte), que esses sonhos ganhavam a intensidade e lucidez fria das coisas acontecidas. No futuro, quando tivessem mesmo de acontecer (ele na praça, os soldados municados com as balas do preceito, o tinir das varetas nos canos dos mosquetes, a ordem de apontar; fogo, gritou o comandante, e ele caiu sob o clarão da pólvora incendiada, o corpo varado de balas: mesmo morto podia ouvir os comentários dos soldados), se não acontecessem como ele tinha mil vezes pensado, era capaz de pensar que não aconteciam, ele apenas sonhava. Toda essa mistura brumosa de passado e futuro, e mesmo a sensação de presente (o formigamento, a dor nos membros e no peito cansado), o deixava tonto: a cabeça girando, cuidava que ia desmaiar. (DOURADO, 1991, p.48)

O presente apresenta-se como prolongamento do passado, com projeção para o futuro. Antecipando ao leitor fatos que ainda aconteceriam e relatando episódios passados, Januário experencia no presente as sensações de confusão e dor, marcadas no corpo. Sobreposição de cenários, em que assistimos, mais uma vez, ao embaralhamento de tempos e espaços.

Assim a primeira vez, faz pouco, Malvina no seu cavalo mouro, ao lado do enteado. O ciúme que lhe dava agora, como se acabasse de acontecer ou ainda viesse. A cena tão nítida, feito ele tivesse sonhado ou pensado, não tinha ainda acontecido, ainda podia acontecer. (DOURADO, 1991, p. 48)

Notemos que o texto ilustra essa tensão temporal em que se misturam passado, presente e futuro, levando a uma narrativa, de certa forma, atemporal, pois segue o ritmo da duração interior.

Marcando outras tensões temporais e cadenciando os rituais, temos a presença marcante dos sinos, que têm papel fundamental na construção da atmosfera barroca que envolve todo o teatro, expressando “graus” de densidade dramática. O ritmo, a cadência e o compasso dos dobres teatralizam os eventos da cidade. Os sinos pedem reza, sono ou silêncio, mas também convocam para os rituais, anunciam o espetáculo, chamam a plateia. O jogo de sons e silêncios é especular ao jogo de luz e sombra. O que é para ser visto, teatralizado, tem luz e som, o que deve ser velado, escondido, está na escuridão silenciosa. Além disso, os sinos teatralizam o estado agônico da personagem, sua condição póstuma de morto em efígie. Nesse sentido, a obra de Dourado encontra afinidade com o conceito benjaminiano de alegoria (BENJAMIN, 1984), já discutido anteriormente. O leitor ouve o som agonizante dos sinos que anunciam o destino trágico das personagens: o despedaçar de uma ruína. Enquanto espera o amanhecer, longe de Vila Rica, Januário observa a cidade “Escondido nas ruínas de uma mina abandonada” (p. 12) e a imagem da ruína simboliza o fracasso no futuro da personagem.

Aliás, todas as experiências encenadas por Januário, sejam elas de uma dada “realidade objetiva” ou fruto dos sonhos, são postas sob um enquadramento perceptual, metafórico-sinestésico, e sua construção possui papel fulcral no processo narrativo do livro. Os sentidos (audição, tato, olfato, paladar e visão) constituem-se instâncias em que se encena a percepção da condição de sofrimento da personagem, seu estado físico e psíquico dentro da narrativa. Os sinos, como já referido, anunciam a morte e o sofrimento. Os sons das vozes ouvidas de outras personagens apresentam-se sempre pesados, grossos, cavernosos, e negros, traduzindo um ar soturno, sombrio (a única exceção é a voz da mãe, doce e mestiça). Às vezes, até o silêncio é

barulhento e tem cor: pesado e escuro, feito de ódio e censura. Os cenários nebulosos que, vez ou outra, abrem-se, matizados em cores e sombras, sob a perspectiva da personagem, conduzem nosso olhar para o mesmo mundo caótico. O universo sepulcral também nos é revelado pela cor branca que, pertencente às duas extremidades da gama cromática, insinua o começo ou o fim, a vida e/ou a morte. O leitor experimenta, junto à personagem, a ambiência funérea: a lua cheia tinha “luz leitosa”, de “brilho esbranquiçado”, que deixava entrever “as casas caiadas de branco”, o céu tinha “alvura empoeirada”, “as estrelas miúdas e pálidas feneciam”, tudo com “brancura enlutarada, fria, neutra, indiferente, espectral”, numa “sombria luminosidade”, numa noite que “procurava apagar dentro dele as arestas mais acentuadas da sua angústia, da sua dor, da sua agonia.”(p.13). A descrição do cenário físico sob a perspectiva digressiva de um morto em efígie, um morto em vida, projeta a inquietação e sofrimento que povoam seu espírito, já que a morte do corpo é iminente. O tato e a visão, sentidos acionados pelas mãos e pelos olhos, também nos conduzem a seu estado enlutado. A imagem das mãos marcadas de sangue metaforiza o tormento. Metonimicamente, as mãos ensanguentadas significam a existência vazia de um fugitivo que não consegue esclarecer a trama elaborada pela amante. “As mãos suadas que ele agora esfregava no jaleco. As mãos sujas de sangue ressecado, difícil de sair... (p.13) Aquelas mãos o conduziram ao destino escuro e sem saída, afogado “nas brumas cavernosas”. Elas significam sua prisão, a perda da liberdade, a impossibilidade de viver em outro lugar, confinado à cidade da qual fugira por causa da farsa. Alegorias que encenam o sofrimento e o prenúncio de morte.

As construções metafóricas são reveladoras de um trabalho cuidadoso do escritor e matizam em luzes e sombras a nossa percepção. Fenômenos abstratos e complexos (agonia, sofrimento, medo, dor) são conceituados em termos de fenômenos concretos (sinos, mãos, bruma, cores), concebidos como aqueles que podemos compreender com nossos órgãos sensórios, via funções motoras do corpo (Cf. Lakoff e Johnson, 1980). Na verdade, os sentidos se integram na materialidade da escrita para a construção de significações.

Metaforização que nos permitiu ver o romance como uma peça teatral já que a narrativa, como um todo, incorpora a estrutura cênica. Importante pensarmos como os três espetáculos trazidos à grande cena no primeiro ato se iluminam e se complementam dentro da organicidade da obra. As encenações estão/são postas ao olhar dos espectadores, sejam eles personagens ou leitores, na rua, na cidade, lugar que separa e aproxima contrários, expostas no espaço ambivalente e paradoxal da escrita. Elas funcionam como símbolos de dissimulação e

mascamamento da decadência não só da sociedade mineradora e colonial das Minas Gerais, mas do corpo social brasileiro de diferentes épocas, que a escrita desvela, revela.

O ritual da morte em efígie, com descrições históricas nas epígrafes, escancara a violência simbólica sobre os súditos do poder soberano. A vítima tem o corpo exposto à violência física por qualquer membro da comunidade, já que está morto socialmente. A plateia participa do espetáculo, muito mais do que como testemunha, como uma espécie de ator, saudando as autoridades, encenando apoio ao evento, mas temerosa de não representar bem seu papel. A procissão do Triunfo Eucarístico desvela um poder religioso que se associa ao poder político e econômico de modo a reger os valores ditados à sociedade. A celebração do *Corpus Christi*, festa católica em que se comemora a salvação do pecado do mundo pelo sacrifício do filho de Deus, nos remete à morte de uma vítima inocente, assim como a personagem morto em efígie. Segundo Girard (2008), a violência estrutural do mecanismo sacrificial funda nossa sociedade: sistemas religiosos, ritos, proibições, sistema judiciário. Na obra, a encenação escancara as contradições humanas, as violentas relações do poder religioso aliado ao poder político, a ostentação que em nada lembra a vítima sacrificial rememorada.

Espectáculos especulares, as três encenações são construídas pelo excesso: são vultosas apresentações exibidas a céu aberto, com aceitação (mesmo que pelo medo) e envolvimento de seus integrantes; com ostentação das vestimentas e objetos sacros; com grande quantidade de ouro e pedrarias. São eventos públicos que velam e desvelam, mostram e escondem. A cidade, com suas sinuosas ruas, cobertas de bruma, é o grande teatro permeado de luz e sombra em que a agonia, a dor, o sofrimento, as mazelas políticas, as relações de poder, os embustes são encenados. Representar e exhibir tornam-se práticas do poder soberano, que inibem e amedrontam seus subordinados, mas também destes que, por temor, acabam aderindo ao caráter de encenação e farsa. Percorremos a superfície textual assistindo aos espetáculos ritualísticos, perscrutando a encenação narrativa que tem a metáfora como estruturadora, já que ela está na base da compreensão humana. Numa profusão de imagens, o leitor não se encontra em posição confortável diante do narrado: ele deve labutar sua percepção, sugerir sentidos, fazer associações, preencher lacunas deixadas e encontrar possíveis caminhos.

Veremos na seção abaixo que, no segundo ato, os espetáculos são expandidos para a cena privada e as personagens continuam a exercer diferentes papéis em temporalizações e espacializações diversas.

4.2- As encenações teatrais nos espaços privados

Já nos referimos ao fato de como os atos/jornadas/blocos são aparentemente independentes, mas dialogam entre si de tal forma que não podem ou devem ser interpretados de forma estanque. A metaforização, processo que estrutura toda a narrativa, vai sendo construída no diálogo entre as partes e no diálogo que nós, leitores, estabelecemos com cada uma delas e com a composição geral do texto. É exatamente essa urdidura, tão bem elaborada por Dourado, tecida com multiplicidade de pontos de vista, descontinuidade/estilhaçamento de forma narrativa e sobreposição de cenários, que nos permite lê-la como uma grande peça teatral.

Filha do sol, da luz é a chamada para a segunda jornada, repartida em nove cenas, e se refere à principal perspectiva mostrada: a de Malvina. Segundo nos aponta o próprio Dourado (2000), a aproximação é com a personagem mítica Fedra, descendente de Hélios, o deus sol. De fato, várias imagens referidas à Malvina têm relação com o sol: luz, fogo, calor, brilho. Todas as outras personagens, em diferentes cenas enunciativas, quando travam um primeiro contato com ela, associam-na a uma dessas imagens. O encantamento inicial vai sendo construído com o simbolismo da chama. Ora, sabemos que o fogo é o elemento que aquece, que gera vida e dá conforto por causa do calor. Em contraposição, no entanto, também é o que destrói, aniquila e consome tudo. A personagem Malvina vai sendo construída segundo essa contraposição: traz luz e brilho à vida pacata do viúvo João Diogo, conforto e aconchego para o enteado Gaspar, fogo e paixão ao mameluco Januário, mas, “mal vinda, má sina, malina (maligna, o demo)” (DOURADO, 2000), também carrega aniquilamento e morte para todos com quem se envolve. Poderíamos associar sua construção também, por um lado, à razão: planos minimamente elaborados, luminosidade da clareza e equilíbrio. Mas, de outro lado, é a personagem que experencia a força e a voracidade da paixão, a irracionalidade do desejo, a vontade de quebrar interditos. A personagem metaforiza, assim, ao longo da narrativa, razão e desatino, equilíbrio e devaneio, vivacidade e aniquilamento, vida e morte.

Podemos também associá-la às parcas, da mitologia romana, ou moiras, da mitologia grega, donas do fio da morte e da vida. Na tessitura do texto, os fios das Parcas nos são revelados à medida que testemunhamos o tecer cuidadoso e paciente da personagem, especialmente em relação a Januário e João Diogo, que têm o destino fiado por ela. Tecer os fios do destino, no entanto, na mitologia, não é permitido aos seres mortais e, talvez por isso, Malvina tenha se enredado na própria teia e tenha encontrado sua aniquilação.

A outra associação à personagem principal do segundo ato é com Ariadne, que marca lugares já percorridos no labirinto, com seu fio, e tem por objetivo garantir a saída da complexa estrutura (Cf. DOURADO, 2000). Para enfrentarmos as sinuosidades e bifurcações da labiríntica escrita de Dourado, devemos estar atentos a essa personagem, “paciente tecedeira”, que confia “no poder infalível de suas maquinações”, que une as pontas do começo e do fim. Por outro lado, podemos pensar que, diante de uma obra/espetáculo como essa, estruturada a partir da metaforização, as saídas do labirinto (produções de sentidos?) se multiplicam, e descobri-las não se resume a unir as duas pontas do novelo, mas sim, transitar por espacializações e temporalizações que se intercambiam.

Se, na jornada inicial, o palco principal é o espaço público da cidade, aqui a encenação se dará, primordialmente, no espaço privado, cuja atriz protagonista é a responsável pela maior parte da “contação”. Temos três cenários importantes: a casa de Taubaté, a casa do arraial de Padre Faria e a casa da rua Direita, cujos palcos e bastidores se alternam.

A casa de Taubaté abriga a família caracterizada, reiteradas vezes ao longo desse ato, como pertencente à “nobreza vicentina”, “das melhores famílias de Piratininga”, “gente fidalga, de linhagem e cota d’armas”. No entanto, à medida que as vozes criadas pelo autor, a do narrador e as das personagens que encenam a história, vão nos mostrando o cenário, a percepção é de decadência e segregação. A família de Dom Quebedo, em plena derrocada econômico-financeira, faz questão de ostentar um título de nobreza visando a efetuar casamentos rentáveis, capazes de lhe restituir a linhagem e o brasão perdidos. Os quartos são os bastidores, lugares que velam segredos e em que se elaboram tramas. Em um deles, “trancado a sete chaves”, está Donguinho, a vergonha e desunião da família perante a sociedade rígida e patriarcal. Essa personagem está à margem, representando uma afronta à ordem social e aos valores de boa conduta, já que é fruto de um adultério feminino (contraponto à maneira como o ser masculino é encenado: livre de recriminação em relações extraconjugais). Ao marginalizado, cabe o isolamento, a escuridão, a voz calada, longe dos grandes centros de poder e suas figurações.

Importante percebermos o jogo especular que vai sendo reiterado na escrita das cenas. Donguinho, da mesma forma que a personagem Isidoro, é duplo. Sua imagem é construída de maneira tensionada: de um lado, insanidade, animosidade, bestialidade; de outro, suavidade, beleza, calma, “quando sabiam lidar com ele nos seus dias melhores”. (p.82) De certa forma, essa imagem dupla o aproxima da irmã Malvina. Sempre associada à luminosidade, à gestualidade ensaiada e meticulosamente calculada, quando marcada pelo amor incestuoso pelo enteado, o que contrasta com seu lado racional, tem a imagem ligada à escuridão e à loucura.

Em uma cena onírica, tem-se encenado um processo de reconhecimento da personagem diante da imagem do irmão. Liberta das regras e dos interditos, a personagem viaja por espaços e tempos, fundindo passado e futuro, fundindo sua imagem àquela igualmente livre de contenções do ser monstruoso. Na vivência onírica, a entrega ao desejo proibido, o amor incestuoso, e a transgressão social se realizam.

De repente, negra e suja, desgrenhada, aos uivos, saía a correr pelos pastos, os cabelos e crina lambidos pelo vento frio da noite. A noite se encolhia, ela estava nas tardes azuladas da fazenda. Não era mais ela, era um ser monstruoso e andrógino que corria os pastos e descampados do 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. (DOURADO, 1991, p.113)

A atividade fantasiosa da personagem liga-se à insatisfação vivida e à busca pela realização de seu desejo. Os termos “monstruoso e andrógino” apontam para um sujeito de aparência e comportamento duvidosos entre o humano e o animal, entre o masculino e o feminino. É a construção de um sujeito que não se enquadra nos papéis disponíveis no espaço social, evocando uma imagem difusa de desdobramento e, paradoxalmente, de fusão. Malvina metaforiza o sujeito dividido entre o desejo, o prazer, o instintivo e o social, o aprisionamento pelas regras. Apesar da repulsa ao irmão, visto, assim como o restante da família, como um empecilho a seus planos de grandeza e admiração nos palcos do poder, Malvina se vê em Donguinho, invejando sua ousadia e transgressão, sua liberdade frente às máscaras por ela usadas. Instauração e cisão do sujeito: o *heimlich*, o que seria familiar e reprimido, pode tornar-se *unheimlich*, estranho, não familiar, e vice-versa. (FREUD, 1996)

Em outra cena, selecionada dentre muitas, a figura de Malvina é construída, ao modo de outras personagens e ao modo dos palcos da narrativa, num jogo de claridade e escuridão:

Sempre alegre e *luminosa*, filha do *sol*, da *luz*, na sua ânsia de entender e explicar, tudo atribuída 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. (p.101, itálicos acrescentados)

Aqui, marcadamente na superfície textual, temos a ambivalência, a conjugação dos contrários, tão ao estilo barroco, também encrustadas na personagem.

O bastidor/quarto, que esconde a vergonha da família, é também espaço de tramas elaboradas pela tecedeira Malvina, herdeira da “ciência e malícia da mãe” e da ambição do pai.

Nesse bastidor, ela planeja sua estreia ante os olhos do potentado João Diogo, no palco principal. Aliás, os olhos luminosos da personagem, muitas vezes, denunciam seus planos mais íntimos aos outros e, para melhorar sua performance de “filha bem mandada e recolhida”, trata de escondê-los. Reiteramos aqui a clara consciência da personagem de estar sempre representando papéis, à maneira de uma atriz, cujas figurações vão mudando conforme os cenários e a plateia.

No cenário principal, a sala, tudo está muito limpo para disfarçar a pobreza que assola a família. Nessa arrumação, peças invisíveis que não figuram no palco, os escravos, são molas propulsoras para que as cenas se desenvolvam. De um lado, Dom Quebedo representa a nobreza falida, de trajes muito alvejados, mas gastos, puídos pela ação do tempo. De outro, João Diogo encena a riqueza sem título, os modos rudes e grosseiros, a dissimulação a custo de muito pó, pomada e roupas. Entre o sujeito e o outro, o embate é estabelecido. Mais uma vez, temos o movimento intersubjetivo de repulsa e aproximação. A voz do narrador tem um papel primordial nesse movimento, pois vai tensionando as imagens feitas por um e outro:

... dom Quebedo mandou apurar quem era aquele potentado João Diogo Galvão. (...) e dom Quebedo ajuntou: a filha, além do nome e da casta, das virtudes e do bem parecer, dos modos e prendas (sabe até ler e escrever, o que não é de desmerecer, disse), pouca coisa tinha para dar. Não careço, disse João Diogo, Vossa Senhoria não sabe ainda quem eu sou. A moça Mariana, se Vossa Senhoria, depois da apuração me aceitar pra genro, levo ela pras Minas só com o vestido do corpo. De joias e mimos, das belezas e do restante eu cubro o seu corpo. Dom João Quebedo corou, sentiu um repuxão forte por dentro. Apesar de pobre e decaído, tinha ainda a prosápia e o orgulho muito vivos e quentes na alma, a cara queimando. João Diogo podia perceber a sua vergonha e humilhação. Mesmo sendo rico como dizia sem exagero, o que muito o impressionou, *o homem era grosso e rasteiro, apesar do disfarce e das roupas de vestir que agora usava para bem impressionar.* (...) *Um grosso, um rude, com certeza ainda fedendo a preto e bugre, pensaram por ele o seu orgulho e linhagem.* Mas se lembrou da carência, da sua Casa, cujo principal ficava no reino, de que tanto se orgulhava. (...) Se lembrou da sua carência doida, das privações. Se lembrou da sua casta e brasão, sua linhagem e cota d'armas, que *a sua humilhada nobreza ainda arrotava*, e sentiu um apertão na goela, lágrimas nos olhos. *Se lembrou principalmente da sua atual miséria, e pôs o orgulho de banda.* (...) Tão distraído, tão metido andava dom João Quebedo nas suas sombrias rumações, João Diogo cuidou que ele divagava nas cãs da caduquice e não somente não o ouvia como tinha se esquecido da sua presença, os olhos perdidos nas bandas do além. (...) Tão nobres eram os modos e as falas de dom João Quebedo Dias Bueno, que João Diogo, com certo acanhamento, disse não, não tem muita valença, o principal o senhor já ouviu. *Porque tudo aquilo, todo aquele polimento e modos o encantavam.* Procurou guardar bem na cabeça a figuração do velho, para depois copiá-lo, quando de volta às Minas, no palácio e nas casas do Capitão-General. (DOURADO, 1991, p.72-74, itálicos acrescentados)

A longa citação justifica-se para mostrar que as cenas enunciativas criadas acabam por ratificar o entorno social: jogos de interesses, valorização das aparências a qualquer custo, discriminação racial. Ratificamos que os elementos retomados e trabalhados no/pelo romance não têm relação direta com aquilo que é dado como realidade, mas são selecionados e combinados, em um movimento que acaba por autodesnudar o fazer literário (ISER, 2002). A voz do narrador nas cenas transcritas acima ironiza a mudança que ambos os sujeitos experimentam na presença um do outro. Primeiro, a desconfiança, o afastamento; depois, a aceitação, o acolhimento, a ponto de um querer copiar os gestos e ações do outro, para que a encenação se dê em outros espaços.

É nesse palco principal da casa de Taubaté que assistimos também à aparição de Malvina para João Diogo, narrado como um verdadeiro espetáculo: “E Malvina apareceu. Foi como se um sol entrasse na sala, todos pensaram na pasmaceira. Tão esplendorosa vinha. O vestido de seda farfalhante, o jeitoso penteado, a graça faceira da fita de gorgorão azul.” (p.77). Uma aparição que atordoava também o restante da família, enganados pela imagem anterior de obediência e resignação de Malvina. Mostrando-se uma atriz eficiente, era boa moça e obediente quando lhe convinha e dona de seu destino quando importava.

É nesse palco principal também que assistimos a mais um jogo especular, tão característico no romance. Ironicamente, o autor coloca luzes sobre personagens secundárias, os pretendentes “mamelucos de cor mais carregada”, que usam pó e pomada para disfarçar a mestiçagem. Na cena, o narrador pontua que “os brancos sem mancha de geração” estão falidos e, com isso, desvela a sociedade pautada no preconceito, afinal todos os outros marcados pela principal característica da nação brasileira não são dignos de se misturarem à nobreza. A esses pretendentes é associada a figura caricatural do pícaro, personagem literária travessa e bufona, típica em obras da literatura espanhola dos séculos XVI e XVII. Os pícaros transitam por espaços diversos, muitos não condizentes com sua posição social e acabam provocando o riso e desvelando o que se pretende esconder. A encenação dessas personagens secundárias é desdobramento da encenação da falida família. Ambas buscam a ascensão societária: econômica ou de posição, e sua aparição vela e desvela o que se pretende mostrar e esconder.

A casa do Arraial de Padre Faria é palco da união de Malvina e João Diogo nos primeiros meses, contrato vantajoso para ambos: para ele, a ascensão social, o prestígio conferido pela nobreza de sangue; para ela, que considerava o merecimento de privilégios como um direito inalienável, a fuga da pobreza e da decadência. No entanto, o olhar da personagem conduz o nosso olhar à percepção de que o lugar, de aspecto rude, não comporta sua ambição. O autor

tece contraposições na voz da personagem: a casa é “bem definida”, mas rústica; espaçosa, mas “com móveis grosseiros e parcos, mal polidos, sem guarnições ou enfeites”; “bem posta e arejada, mas sem baixelas e talheres de prata, sem copos e garrafas de cristal, sem serviços de porcelana”. A casa contrasta com os sonhos de abastança e exibição do *status* conseguido por Malvina. Sem adornos e luxo, a casa é espaço de produção e trabalho, de serviços forçados para enriquecimento do senhor, de poder e subjugação de corpos escravos. De fato, no arraial, escancara-se o corpo negro como mercadoria. A riqueza do senhor das terras é medida pela quantidade de escravos:

Casa de fazendeiro pobre é o que parecia o casarão de João Diogo, pensou Malvina meio desconfiada, juntando numa só imagem as duas casas em que tinha vivido até então, a da roça e a da vila. Desconfiança que se desfez diante da quantidade de pretos nas casas da senzala, nos fundos da horta. Aquela profusão de escravos e feitores e cabras espingardeiros indo e vindo das roças e faisqueiras, das muitas datas que o marido possuía... (DOURADO, 1991, p. 79)

Notemos que a fronteira entre o senhor e o escravo é bem delineada: a senzala fica nos fundos do terreno, a casa é espaço ocupado apenas pelo senhor, o dono dos cabedais, conquista feita a custo de “muito sangue e perigo”, como confirma a voz de João Diogo a seu filho: “as tuas mãos estão limpas, Gaspar, as minhas não. As de teu avô nem é bom falar.” (p.62) A abastança dos senhores é proporcional à violência e ao sangue derramado. A presença de escravas fica restrita à cozinha e à senzala após a chegada da nova senhora, mas é bom ressaltar que as memórias de Gaspar encenam o uso que seu pai fazia do corpo das negras e mulatas. Sabe-se que a escravidão feminina, no Brasil colonial, traduziu-se em intensa exploração de mulheres cativas, seja por meio do exercício compulsório da prostituição ou das violências sexuais contra elas, causadas por seus proprietários. E essa forma de violência, em que a exploração sobre a força de trabalho estende-se ao corpo feminino, está encenada no/pelo romance.

Nessa casa estilo fazenda, pouco espaço há para encenações e teatros, mas o quarto mais uma vez é delineado como bastidor, onde o velho senhor já abastecia “seu toucador de pentes e escovas, tesouras e plumas, engenhos de borrifar, potes de pomada”(p.79) e onde o casal se arruma para as aparições nas ricas e importantes festas da sociedade. É no quarto também que Malvina libera sua sexualidade e liberdade, mas sempre se cuidando para não parecer livre demais. O quarto, então, às vezes serve de bastidor, às vezes palco da encenação de Malvina.

Nesse ponto é interessante atentar para a figura delineada da mulher que, mesmo que de forma diversa, à semelhança dos escravos, aparece como dominada, sobrepujada pela autoridade masculina. A voz feminina é emudecida pela preponderância dos papéis masculinos, o que aponta para uma sociedade predominantemente patriarcal, em que a mulher ocupa uma posição de dependência e obediência ao homem, cabendo-lhe o exercício de papéis estritamente relacionados à casa, à procriação e ao cuidado com os filhos. Na força imagética de algumas cenas, evidencia-se a perspectiva machista veiculada na voz do narrador, desvelada pelo leitor mais atento: “Porque Malvina tinha receio de que ele a tomasse por dona experimentada e desvirginada. (...) João Diogo Galvão conhecia virgens e donzelinhas como ninguém, tão acostumado no *pastoreio* quanto ela na malícia.” (p.80, itálico acrescentado). Visto que o romance é fragmentado e as cenas não estão linearmente dispostas, em outra cena, ironicamente, a voz do narrador caracteriza João Diogo como um homem de “pouco apreço pela vida humana” e revela sua imaginação de matar Donguinho, “quando a mãe o soltasse *no pasto*” (p.81, itálico acrescentado). Note que a visão do potentado aproxima a figura feminina ao cunhado indesejável, animais que precisam ser domados, pastoreados.

Malvina, em contrapartida, rasura esse modelo feminino na trama e, na verdade, embora pareça dominada, tem nas mãos a corda dos títeres, as outras personagens da encenação. Ambiciosa, repleta de vivacidade, capaz de artifícios vários para alcançar seus objetivos, ela apenas figura ser a filha obediente e recatada, a esposa dedicada e virtuosa, a madrastra com gestos maternos, encarnando o ideal feminino. A personagem exerce tão bem seu papel que dá a impressão de que os títeres agem por conta própria, enquanto estão apenas seguindo os planos elaborados por ela. Mulher de muitas leituras, atreve-se a dar palpites nos negócios do marido e a conversar com o sexo oposto em festas no palácio. Considerando a sociedade em que vive patriarcal e atrasada ao extremo, sonha em frequentar lugares em que pudesse vivenciar sua liberdade. Nesse quesito, aproxima-se da personagem Januário, angustiada pelo não pertencimento à sociedade em que circula.

Em contraposição ao espaço doméstico rude, de caráter utilitário, hierarquizado, sóbrio, temos a casa da Rua Direita, o rico sobrado já referido anteriormente. Diferentemente da casa do Arraial, esse espaço é erguido no centro do poder, perto das principais igrejas da cidade e do palácio do Capitão-General. É uma casa para ser vista e admirada; é o espaço das festas, do requinte, dos prazeres, da mostra das artes; é o espaço projetado para o excesso, para o esbanjamento. Nas pinturas, estilos misturados, tematizando o conflito, o desajuste, a busca de conciliação dos contrários, bem ao estilo barroco.

Em dissimetria com o Arraial, nesse lugar, permite-se um certo grau de desrespeito à hierarquia, pois a escrava Inácia tem livre acesso aos lugares mais íntimos da casa, chegando a exercer certo poder sobre os outros escravos. E mais um elemento dissimétrico se destaca: Inácia é a figura escrava contraposta à figura de Isidoro. Em um primeiro momento, percebem-se as duas personagens espelhadas. Ambas escravas, são companheiras/acompanhantes de seus senhores e, mais que isso, apresentam-se como confidentes. Diante de seus donos, têm poder de fala já que muitas cenas são trazidas à tona por meio de suas narrativas. No entanto, Isidoro representa a resistência, a revolta pelos desmandos e arbitrariedades contra a raça e contra os quilombos. Mesmo transitando entre a subserviência ao senhor e o desejo de matá-lo para alcançar a liberdade, Isidoro encena a esperança, alguma possibilidade de escapar da condição imposta sobre seu corpo. Não por acaso, ele passa a falar sua língua materna, o ioruba, o que encena sua busca por identidade, sua recusa à cultura do colonizador. A procura por quilombos já parece pertencer um pouco ao sonho, ao universo mítico, já que duvida da existência dos grupos de resistência, mas assevera em uma cena, o que nos parece uma espécie de piscadela do autor para nós leitores: “Não, tudo isso é história, fumaça, invenção! A gente carece disso, é melhor isso sofrendo do que nada sem dor. A gente carece de fumaça, de ar, de azulidão. Pra poder aguentar a dor de viver.” (p.216) A imaginação e o sonho são maneiras de se preencher o vazio dos dias que seriam insustentáveis, dominados pela dor e pela falta de esperança. Importante chamarmos a atenção na fala de Isidoro para a palavra “fumaça” que aqui tem uma conotação positiva, sugerindo o sonho, o inapreensível, o inefável do espírito humano.

Como não lembrar Erasmo Rangel, autor ficcional de Dourado, uma espécie de alter ego, em *O meu mestre imaginário* (2005), com quem reflete a respeito do fazer poético. Para Rangel, o homem não inventa história a partir da imaginação para explicar o mundo, mas cria o mundo a partir das histórias que conta com sua imaginação. Essa capacidade seria própria do ser humano: “a capacidade de criar mitos, como a de sonhar, é inata ao homem (...). É uma atividade do espírito, uma elaboração natural, que continuará sempre existindo... (DOURADO, 2005, p.77).

E puxando os fios de leituras com as quais construimos o mundo e com que também nos construimos, lembramos com Huston (2010) que somos a espécie fabuladora. Criar histórias é uma capacidade natural da mente humana e todas as nossas experiências são organizadas por meio de narrativas para a construção de sentido. Na voz da personagem, Autran encena em seu romance a importância dos mitos, que nada mais são do que narrativas, ficções das quais carecemos para viver.

Já Inácia, convivendo na intimidade da casa, com livre acesso aos bastidores onde planos são tramados e segredos são guardados, acaba seduzida pelos privilégios oferecidos por sua senhora e encarna a cumplicidade do negro frente à ordem que o mantinha violentamente como escravo. Subserviência ao senhor branco e traição ao negro são, assim, características dessa personagem que usufrui do corpo da casa e não sofre o abandono da senzala. Ironicamente, no entanto, o narrador avisa que a subserviência da escrava pode ser posta sob suspeita na seguinte passagem: “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 joias*” (p.79, itálicos acrescentados).

No palco principal, muitas vezes, o verbo figurar aparece relacionado à escrava. Mas incorporando outros papéis, faz-se também de cúmplice das tramas maquinadas pela patroa e a auxilia nas interpretações. Ocupa, muitas vezes, o lugar de espectadora, vendo e ouvindo pelos cantos dos cenários, pelas gretas e buracos das portas e janelas. Inácia, portanto, transita entre o palco, bastidores e plateia, fomentando e participando da encenação.

Importante reiterar como a construção dos sujeitos ficcionais encenada no/pelo romance é marcada por aproximações e distanciamentos nas relações que são estabelecidas entre eles. Ressalta-se a aproximação de Inácia com o preto Mulungu, figura trazida pela rememoração de Januário na primeira jornada. Este sente satisfação por exercer a violência contra a efígie do mameluco, figurando uma personagem importante; aquela também figura como se da casa fizesse parte, exercendo poder e mando sobre os outros escravos; ambos se esquecem do pertencimento à mesma classe de excluídos.

Apontada mais uma relação de simetria e dissimetria entre o eu e o outro, voltemos ao espaço teatral do casarão da rua Direita. Dois objetos desajustam uma das cenas que descrevem o oponente sobrado:

Das baixelas, candelabros e pratarias, dos brocados e damascos, dos tapetes e cortinas, dos cortinados e roupas de cama e mesa, de todos os panos caseiros, de tudo cuidou Malvina. Fica a seu critério, foi o que disse João Diogo melhorado até de vocabulário. Só não deixou que ela bulisse numa coisa: no clavinote do falecido pai. O clavinote deveria ficar no canto do quarto, bem à vista, pra lembrar os tempos d antanho, disse caprichando no palavreado. (...) Só também não foi obedecida numa outra coisa. Que João Diogo se desfizesse da pistola de prata, mantida sempre escorvada junto do leito, para qualquer precisão. (DOURADO, 1991, p. 83-84)

Nota-se que, em meio a todo requinte da casa, tanto o clavinote quanto a pistola destoam do cenário geral. O clavinote, especialmente, é remetido à figura violenta de Valentim Amaro Galvão e representa dominação e morte. Embora o ambiente da casa da Rua Direita esteja relacionado ao belo, à imaginação, às artes, à fantasia, à manifestação do desejo, à figuração de harmonia e tranquilidade, ele é, de certa forma, contaminado pela opressão e violência vindos do passado e perpetuados no presente, representadas na arma de fogo. Nesse ponto, é flagrante o fato de Malvina ter dispensado para longe “aquela chusma de pretos espingardeiros e cabras de guerra, de gente do eito e do peito, que enchiam as casas no arraial do Padre Faria” e ter colocado no sobrado apenas os “escravos dóceis e obedientes”, sem que, contudo, o autor, na voz do narrador, acentue: “é verdade que depois de muita pancada”. (p.84) Na casa nova, somente os corpos domados pelos trabalhos árduos e pelo abuso de muitas chibatadas. Mascara-se, em verdade, a violência dos tempos antigos. Ela continua presente, seja pelos escravos “dóceis e obedientes — é verdade que depois de muita pancada” — ou, metonimicamente, representada pelo clavinote e pela pistola de prata.

A cena fica mais desafinada quando, na voz do narrador, sabemos que os dois objetos compõem o cenário do quarto do casal. As armas estão justapostas à cama, de cortinados, rendas e bordados, com o dístico que anuncia amor e cumplicidade, um cenário que deveria ser “tranquilo e remansoso”, de “descanso, pureza e mansidão”. Mas esse desajuste na cena nos lembra que estamos diante de uma encenação teatral, o que nos aponta para um jogo farsesco. Os elementos estão justapostos, mas, ao mesmo tempo, estão contrapostos em cena. Um outro fato chama a atenção: ironicamente, auscultamos a voz do narrador a nos relatar os agradecimentos do potentado a todos os santos, na igreja, por tanta felicidade. “Debulhando o rosário nas missas do Carmo, todo apertado e casquilho na maior unção” (p.83), ou seja, caracterizado como a figura que se tornara, João Diogo reza com “pavor do desrespeito” e pede proteção, certo de que “ninguém fica tão rico impunemente”. A desconfiança da personagem contrasta com o dístico talhado na cabeceira da cama, “O AMOR NOS UNIU”, mas reafirma a presença das armas. Em contraste também nessa cena, apesar de que bem sutilmente, estão a violência que as armas carregam e a devoção católica encenada pelo que dela faz uso. Crueldade e derramamento de sangue apagados sob o véu de religiosidade e fé, dissimulação de culpa e ostentação de virtude, comunhão entre autoridade política e poder sacro.

Assim como dos três espetáculos a céu aberto o da procissão de Corpus Christi se destaca, no sobrado da Rua Direita, temos a potencialização do caráter teatral da narrativa no que se refere ao espaço privado:

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 entalhar na cabeceira da cama o dístico O AMOR NOS UNIU entre flores e guirlandas. (...) Das baixelas, candelabros e pratarias, dos brocados e damascos, dos tapetes e cortinas, dos cortinados e roupa de cama e mesa, de todos os panos caseiros, de tudo cuidou Malvina. (DOURADO, 1991, p.83)

O sobrado é a realização de requinte e ostentação. Os detalhes da ornamentação lembram o espaço cênico, inclusive a da cama, com flores e guirlandas. Diferente da casa antiga, acachapada e terreira, a da rua Direita é assobradada, com sacadas rendilhadas, que dão acesso aos espetáculos da rua, como se fossem verdadeiros camarotes, elo entre o espaço privado e o espaço público. A sala, mais uma vez, configura-se como palco principal. Nesse espaço, acontecem as festas e os saraus, as apresentações em que, às vezes, a plateia se reduz a uma pessoa, João Diogo. É o espaço das artes, ricamente ornamentado com lustre de cristal, tapetes, grandes cortinados, cadeiras de madeira entalhada, canapé com assento forrado de damasco, consolos e mesas filetadas, pinturas e o cravo, elemento que aproxima madrasta e enteado. Tudo aponta para o excesso e o derramamento, à moda dos espetáculos que acontecem no espaço público, espelhamento que continua na narrativa, modo barroco de escrita. As quatro estações, pintura que se destaca no teto desse palco, reflete a estrutura da grande peça e acaba por sugerir, pelo desenho periódico, um ciclo, começo e fim, vida e morte. Aliás, a pintura no teto é uma característica tipicamente barroca, como bem é possível reparar nas igrejas que acompanharam o movimento artístico.

Nesse cenário teatral, as personagens continuam a exercer papéis e, especialmente, Malvina e Gaspar, o filho arredio que passou anos estudando na Europa e voltara após um período de isolamento nos sertões mineiros, parecem ter consciência de estar representando, como atores. A cena em que Gaspar, flagrado por Malvina na sala após um ataque de fúria, parece querer “arrancar uma máscara grudada na cara” (p.98) e, voltando-se, figura ser outra pessoa, ratifica essa impressão. Além da afirmação à madrasta de ter se comportado dessa forma porque “cuidava estar só”. A chegada de Gaspar representa o surgimento de um novo ator para contracenar com a protagonista, que preparara com tanto esmero o cenário principal da rua Direita.

Assim como destacado na jornada anterior com relação aos espetáculos nos espaços públicos, no espaço privado, eles também são especulares e complementares se pensamos em sua utilização para encenações. A dissimetria se dá apenas porque as encenações são

construídas além do excesso, também pela falta. O jogo excesso/falta, no entanto, auxilia na construção das personagens, em suas aparições e velamentos, em seus enfrentamentos com o outro, que às vezes é próximo, às vezes é estranho. Nos palcos, as apresentações com aceitação e envolvimento dos integrantes. Nos bastidores, as tramas tecidas. São eventos encenados em espaços privados, mas que igualmente velam e desvelam, mostram e escondem. Permeados também com luz e sombra, os espaços vão sendo explorados por nós, leitores, à procura dos fios que continuam soltos e de preenchimentos de lacunas que ainda estão vazias.

4.3- Cenas rememoradas e projetadas: encenação da mente recursiva

No terceiro ato, *O destino do passado*, o olhar da personagem Gaspar é que comanda o espetáculo. O narrar continua desencadeado pela sinuosidade da memória e da retrospectão. A forma narrativa continua estilhaçada, marcada pela não-organização linear, fragmentação, repetição e lapsos, próprios da rememoração. Os pensamentos mais íntimos são colocados à mostra de forma caótica, desordenada, encenando as oscilações da mente humana. Grande parte dessa jornada tem como presente da enunciação (se tomarmos o enunciador principal do ato) o velório de João Diogo, em que fatos e situações são filtrados pela memória de seu filho.

Algo nos intriga logo que se abrem as cortinas: o título nos causa estranhamento, afinal a palavra *destino* pressupõe sucessão de fatos que se encaminham para um resultado futuro. No entanto, aqui ela aparece associada ao passado. Em direção contrária, Malvina é associada a uma memória do futuro, o que também causa estranheza. A voz do narrador surge para refletir sobre as designações:

Assim como havia em Malvina uma memória do futuro e em Gaspar uma memória do passado, pode-se dizer que havia para ele um destino do passado e para ela um destino do futuro. Embora, essas palavras, assim juntas, sobretudo memória do futuro e destino do passado, possam parecer contraditórias e arbitrarias, e na verdade o são e os seus conceitos e significados se chocam e se contradizem (comumente a memória diz respeito ao passado e às coisas ausentes mas vivas, ou melhor – mortas, porque acontecidas, a matéria do destino é sempre o futuro e as coisas latentes, lívidas, ainda por acontecer), só recorrendo a uma arbitrária e contraditória aproximação, a um símile ou metáfora, poderemos entender e amar dois seres tão diferentes e tão próximos, de encontro difícil, senão impossível, a não ser pela destruição, e tudo que com eles se passou e ainda passará. (DOURADO, 1991, p. 146).

Percebe-se, nesse trecho da narrativa, como Dourado traz encenado no/pelo romance o que hoje é algo considerado patente entre os cognitivistas: a mente humana é inerentemente literária (Turner, 1996). De fato, a literatura é criação humana e, como tal, feita por seres vivos, indivíduos em interação, capazes de superar o “aqui e o agora” do presente para criar um “lá e depois” virtuais. A grande capacidade narrativa do ser humano se vê manifestada de modo elaborado nesses textos ditos literários, mas essa capacidade é algo inerente, comum, ordinário à nossa espécie. Os seres humanos são criativos a ponto de se projetarem em espaços e tempos diversos, usando sua aguçada capacidade de contar histórias. Fazemos projeções em tempos e espaços diversos a todo momento, encaixando cenas, ou seja, nossa mente é literária porque é recursiva. Nessa direção, argutamente, aponta Corballis (2011) que, de fato, a principal propriedade da mente humana é a recursividade, manifesta, em linhas bem gerais e com recortes, por lembranças do passado e por projeções futuras, em que há encaixes de outros tempos no presente enunciativo, e pela capacidade de inferir o que está na mente de outras pessoas. Estamos a todo o momento realizando atividades cognitivas que nos permitem construir pequenas narrativas, estabelecendo e reorganizando planos mentais em que prevemos o percurso da conversa, imaginamos o que o outro está pensando e até mesmo a reação desse outro diante de determinado assunto. A partir dessas propriedades recursivas, somos capazes de criar novos cenários, por meio de episódios passados, e também imaginar episódios futuros. Inserimos no presente da enunciação episódios factuais e imaginados. Podemos também inserir episódios factuais em outros factuais ou episódios factuais e/ou imaginados em outros episódios imaginados. Tal (re)organização de cenários caracteriza-se como uma ação típica do ser humano em suas práticas languageiras. No texto literário, essa grande capacidade é colocada em evidência.

Na obra aqui analisada, Autran Dourado constrói suas personagens se projetando a todo momento em um futuro sonhado e desejado, ou acessando acontecimentos não contemporâneos ao momento em que se enunciam, de modo a encontrar saídas e explicações para o que lhes acontece. No romance, deparamos com os pensamentos das personagens, que experenciam tempos não-presentes: passados ou futuros. Além disso, ainda assistimos a eles em espacializações em que mergulham em delírios e devaneios, criando histórias e se projetando nelas, tal qual, reiteramos, a capacidade narrativa humana. Recorremos mais uma vez a Freud que, em *Escritores criativos e devaneios* (2015), compara o trabalho criativo do escritor ao brincar da criança. O que nos interessa acentuar no momento é que, para o psicanalista, a atividade imaginativa está presente na vida de todos os seres humanos desde a infância. Por

meio de brincadeiras e de jogos, quando crianças, recriamos o mundo de maneira simbólica para dar significado a ele. Porém, à medida que crescemos, essa atividade deixa de ser visível, e a “criança, em crescimento, quando para de brincar, só abdica do elo com os objetos reais; em vez de brincar, ela agora fantasia. Constrói castelos no ar e cria o que chamamos de devaneios.” (FREUD, 2015, p. 80), motivados por desejos insatisfeitos. O indivíduo cria uma fantasia baseada em sua realidade vivencial, mas de forma que essa realidade seja corrigida com elementos que, de alguma forma, satisfaçam seus desejos. No terceiro ato, como se pode aferir pela citação acima, a luz é lançada sobre as duas personagens que potencializam essa faculdade na trama. As fantasias e devaneios encenados seriam a “correção da realidade insatisfatória”, como nos ilumina o texto freudiano.

Especialmente em relação à personagem Malvina, suas projeções, antecipações, sobretudo por meio do discurso onírico, guiam sua construção para uma "memória do futuro". Guiados por seu olhar, nós, leitores, assistimos a um presente que se mostra a ela opressivo e vazio. Antes, carente de bens materiais e posição social; depois, a falta da paixão concretizada. Por isso, várias vezes vemos encenada sua projeção no futuro, tempo da completude, das possibilidades, dos desejos realizados, da vitória contra a sociedade patriarcal que sempre interdita seus planos de vida. Uma cena em que essa situação de completude é realizada se dá quando Malvina funde as figuras de Gaspar e Januário. Com este, há a realização física do amor projetada na figura imaginada daquele.

E fundia os dois numa só figura: Januário e Gaspar se completavam, eram uma só pessoa. E a memória do passado e a memória do futuro, toda ela memória, se encontravam no presente daquele corpo. Nele se realizavam. Quando se entregava a Januário, não sabia mais qual dos dois a possuía. Na verdade ela é que os possuía a um só tempo... (DOURADO, 1991, p.124)

O jogo narrativo continua oscilando entre vida e morte, entre desejo e recusa do desejo, entre a imaginação e a “realidade”. A situação não experienciada em contato com o outro é “vivenciada” em uma cena enunciativa imaginada, um sonho em que ela se projeta em outro lugar e outro tempo para concretizar seu desejo. Essa experiência sonhada identifica Gaspar e Januário em uma só figura. Em outra cena, há o reconhecimento de que "Januário era por fora o que Gaspar era por dentro. Aqueles olhos selvagens não podiam enganar."(p.124)

O jogo de duplicações mais uma vez aqui se encena, os dois “se completavam”. Como duplo, Januário representa o lado arisco e agressivo de Gaspar, o lado que se insurge contra as

leis e máscaras da sociedade, o que se opõe ao seu lado puro e casto com o qual se apresenta socialmente. O incômodo causado pelo outro desequilibra seu lado social e organizado, sua máscara esculpida pelas interdições. A relação especular se processa desde o primeiro encontro. O filho bastardo e mameluco, não reconhecido socialmente, causa repulsa ao filho “bem nascido”, estudado e frequentador dos espaços de poder: “Na sua castidade tinha horror daquela gente metida e criada no meio do fêmeaço, o simples olhar sujava” (p. 140). “Fêmeaço” nos aponta a ideia de que, por uma espécie de contágio, Gaspar sente aversão a Januário da mesma forma que sente em relação ao ser feminino, imputando a ambos a ideia de sujeira e promiscuidade. Mas mais do que isso, Januário representa o acesso interdito de Gaspar à madrasta, a ousadia sonhada e impossível por causa das regras sociais. Em movimento contrário e tensionado, essa face rechaçada do outro lhe é também familiar (FREUD, 1996). Gaspar se vê em repetidos sonhos, assim como os acometidos a seu duplo Januário, em “Uma sucessão infinita de caixas, umas dentro das outras”, como a mão escura que avança sobre o leito paterno e, numa espécie de epifania, descobre que “tinha sido ele que matou o pai”.

Em movimento contrário a Malvina, Gaspar é construído preso ao passado, atormentado pela morte da irmã e da mãe, culpado pela morte do pai, angustiado pelo amor à madrasta. Especialmente nessa jornada, diante do corpo do outro, o pai inerte, sem vida, apartado e ao mesmo tempo tão próximo a ele, conduz o nosso olhar ao que faz parte do cenário do velório. Alguns elementos são postos em destaque e servem de molas para que a personagem volte ao passado, encaixando, na cena do presente da enunciação, outras cenas que deveriam estar sepultadas. A toalha de linho traz à memória as palavras e os gestos da mãe, suscitando remorso por não ter estado presente naquele momento de despedida. As velas e as flores o levam ao encontro do velório da irmã, Leonor. A visão da mão da madrasta enfoca a mão decepada que vê em sonho matando o pai. As associações e remordimentos vão sendo colocados em cenas justapostas, causando agitação e agonia ao detentor da “contação” desse ato. A título de exemplo, trazemos um recorte:

De repente se sentiu dividido. Não, não podia se permitir aqueles sentimentos, ele que antes queria morrer. A toalha de damasco vermelho caída no chão. A toalha branca, do melhor galego. Linho, meu filho. O sudário, a paixão de Verónica. Linho branco, o canto. O canto, a brancura, Leonor. No ouvido, na alma um zumbido, uma lembrança imprecisa, uma dor funda no peito, uma dureza nos olhos. A mãe, o linho, Leonor. Aquela mulher agora! Desejo violento de tudo destruir, tudo abandonar. Uma angústia, aura penosa. Tudo se confundia dentro dele. (DOURADO, 1991, p. 154)

Notemos que a estruturação narrativa segue estilhaçada, como em todo o romance, o que é responsável por muitas cenas interpenetradas, sobreposição de cenários. A voz do narrador, que encena o fluxo de consciência de Gaspar, segue mesclada à voz da personagem que nos apresenta cenas memoradas. Estilhaços apresentados em um jogo de cenas, com variadas espacializações e temporalizações, que acabam por encenar o estado confuso e angustiante da personagem, dividido entre o amor e as convenções sociais. A estrutura desse trecho em frases curtas também encena a rapidez e a justaposição dos pensamentos. Justapostas estão também as toalhas vermelha e branca. O vermelho nos remete ao cenário de morte e sangue, mas também à Malvina, de cabelos ruivos e expressão máxima de paixão; o branco nos leva à ternura materna e à figura angelical fraterna, mas também ao aspecto fúnebre dos velórios. Em meio às oscilações do pensamento, o desejo é desistir, abandonar tudo e fugir, mas, preso às amarras sociais, Gaspar vê-se imobilizado às lembranças do passado.

Todas as experiências vividas pela personagem, nesse turbilhão de cenas, estabelecem-se numa relação sinestésica com o corpo, que se torna espaço de dor e aflição; “sofria na carne o cilício do desejo e da agonia” (p.142). O olfato, a audição, a visão e o tato impregnam o sujeito de sensações tais quais as vividas em outro tempo e espaço e, assim, Gaspar vai sendo construído como um ser enclausurado no pretérito. Atentemos a uma cena, pinçada entre várias, em que a visão transporta a personagem a outra cena passada:

Os tocheiros crepitavam feito tivessem jogado sal nas chamas. A cera derretida escorria grossa e mole, para endurecer no meio da vela. Figuras esculpidas em cera, alfenim. Na igreja, quando menino, ficava um tempão distraído vendo com que pareciam – bicho ou gente? Também se deitava no capinzal, via a dança das nuvens, os riscos, as figuras que o vento fazia e desfazia. Uma vez viu direitinho Leonor no seu vestido branco, só faltou rir para ele. Igualzinho da última vez. De tanto queria vê-la. Quando morreu. (DOURADO, 1991, p.127)

A personagem se vê inserida, por meio da memória, em uma lembrança da infância, efeito conseguido pelo encaixe de cenas enunciativas. Por meio das figuras esculpidas em cera derretida, Gaspar aliena-se do velório para se projetar na cena da igreja, quando ainda menino. Seu olhar conduz à pergunta “bicho ou gente?”, como a própria construção de ser dividido que nos é apresentada durante a narrativa. Afastado do convívio social, mergulhado nos sertões, “matos, brenhas e rios” muitas vezes se reconhece como ser muito próximo dos animais. Aliás, a construção da personagem, muitas vezes, passa por características animais, como quando o pai reúne homens à procura do filho, uma espécie de caçada pelas matas fechadas em que

alguém o tinha visto. “Como se Gaspar, farejando de longe os mensageiros do pai, evitasse as veredas conhecidas, preferindo as picadas mal abertas que só o seu índio e seu escravo espingardeiro conheciam.” (p.86) Notemos que aqui o verbo “farejar” aproxima animal, índio, escravo e Gaspar.

Em outra cena, todos os sentidos penetram seu corpo e o transportam para cenas outras. Seguimos a experiência sensório-perceptual da personagem, que vivencia um estado de desassossego e incômodo diante da vida e da morte, ou do limite entre elas:

Meu Deus, agora trouxeram flores, grandes vasos de flores. As flores, a cera. (...) Aquele cheiro quente de vela derretida se misturava com o cheiro adocicado e penetrante das flores. *Aquela outra vez, há vinte anos.* Então achava bom o cheiro, era até gostoso cheirar, na hora. Na hora, depois não, depois dava enjojo se lembrava. Depois não suportava mais a mistura do cheiro de flor e vela derretida. Separados ainda iam, juntos não aguentava. Das flores ainda gostava, não lhe traziam de chofre aquelas *lembranças encadeadas*. (...) Para os outros não devia ser mau cheiro, para ele. Um cheiro entre morrinha de cachorro e coisa podre. O cheiro não era nem das velas nem das flores. Ou as velas e as flores eram para disfarçar outro cheiro, mais penetrante e duradouro, o cheiro do corpo? (...) O cheiro estava mesmo era grudado no nariz. Vinha de dentro dele, feito uma doença. Bastava se lembrar, vinha o cheiro. Às vezes tão forte, podiam perceber. Se afastava quando o cheiro era mais forte. (...) A angústia, o suor frio e o cheiro aumentavam, não ia resistir. (DOURADO, 1991, p.129, itálicos acrescentados)

As flores que nos remetem à vida, como ornamento nas pinturas, nas procissões, nas igrejas, paradoxalmente nos levam à ideia de morte, principalmente quando associadas ao cheiro da vela derretida. Não podemos nos esquecer também de que a casa, que abriga as grandes festas, os saraus, o amor interdito e, em contrapartida, o velório, encontra-se na rua das Flores, o que nos leva à ambivalência desse elemento: beleza e fugacidade, temas barrocamente trabalhados no/pelo romance. O cheiro de “morrinha de cachorro e coisa pobre”, que sente o filho, nos leva de novo à pergunta feita na citação anterior, “bicho ou gente?”, e, nessa cena, lhe causa repulsa e enjojo. Estranho *versus* familiar (FREUD, 1996): a ideia de podridão incrustada no corpo inerte do pai se reflete em seu próprio *eu*, e surge a presença incômoda do *outro*. Em cena especular à que Januário sente repulsa ao cheiro de Isidoro e, ao mesmo tempo se identifica com ele, o filho se afasta com o cheiro do pai, mas também se reconhece nele. Esse estranhamento do filho perante o pai reverbera em outras cenas: nos elogios excessivos à mulher bem mais jovem escolhida para ocupar o lugar de esposa, na figura risível empoadada de pó e pomada, no corpo nu antes de ser preparado para o velório. Porém, morto o pai, teria que assumir o lugar dele.

Reiteramos que todas as cenas desencadeadas acontecem no palco principal, a sala da Rua Direita, espaço que abriga, paradoxalmente, festividade e feneçimento. A cena fúnebre é construída com elementos selecionados e combinados da realidade vivencial (ISER, 2002) das Minas Setecentistas em que os velórios, realizados no lar do defunto, eram ocasiões em que cada membro familiar ou visitante desempenhava um certo papel social. No romance, alguns elementos chamam nossa atenção pela importância na composição do cenário em que os atores desempenham seus papéis.

O cravo que ocupa, nas cenas de entretenimento, um lugar de destaque no palco é deixado de lado e cede lugar ao caixão. Nas noites de festas, o instrumento musical ilumina o espaço da arte, que dá vazão ao imaginário e às fantasias. Em um lugar assim, como já referido anteriormente, o controle e a lei são afrouxados e o (des)velamento dos desejos é posto em voga. Isso não significa apaziguamento, muito pelo contrário, o espaço da arte acaba por se fazer também ambíguo, já que causa aflição e conflito para os seres atuantes. Eles estão entre o sabor do contentamento e os interditos da paixão. Com a retirada do cravo e a colocação do caixão, o controle e a lei voltam, mas voltam no sentido de exigirem que os papéis dos atores em cena sejam desempenhados.

No palco, os participantes revezam-se no papel de ator principal: o próprio morto, uma figura ilustre que reafirma a importância do defunto, os familiares, que devem parecer sempre muito chorosos, e os visitantes, que também têm papel fulcral na cena, cujos olhares estão atentos às encenações de cada um. Atentemos a uma cena trazida pelo olhar de Gaspar:

[...] Gente, ele não sabia por quê, chorando. Se não eram nem parentes. Vinham abraçá-lo, a cara compungida. Um grande homem, uma grande perda. Gente já tirando terços, ora pro nobis. Mais tarde ficaria insuportável. Tinha ganas de fugir, abandonar tudo. Não, loucura. Podiam pensar, podiam falar. Teria de permanecer junto do pai o tempo todo, já estivera muito tempo no quarto. Quando ela esteve certamente junto do caixão, o corpo já coberto pelo damasco. O tempo todo, aguentaria? Ele e a sua fraqueza, aquela maldita alma delicada, tinha medo de não aguentar. Se simulasse, se tivesse mesmo um desmaio. Seria levado para o quarto, estaria dispensado. Não, iam falar. Coisa de mulher, não ficava bem em homem da sua idade. (DOURADO, 1991, p.128)

Teatralmente, as personagens continuam a desempenhar seus papéis. Reiteramos que Dourado cria ambientação propícia para que elas se movimentem como se estivessem num palco, se apresentem como se estivessem participando de um grande espetáculo, de uma

representação. Gaspar, delineado como a personagem que recebe educação em universidades do reino, que possui ideias críticas com relação às autoridades, à igreja, ao poder instituído, poderia representar o rompimento, a inovação. Mas, no palco do velório, resolve fazer parte da encenação. Antes, fechado em um mundo particular em que não admitia contato de estranhos com seu universo, muitas vezes próximo dos animais pelos matos por onde se escondia, sabe do papel determinado a ele e, apesar do desejo de fuga, de refúgio no bastidor, preocupa-se com a imagem que criará para a plateia. Diante da igreja, da instituição política, da sociedade, no palco principal em que ocorre a cena fúnebre, assume o lugar de “senhor da casa, no lugar do pai”, e representa, com a nova máscara, o que é dele esperado. No entanto, atormentado pelo *eu* que se desdobra e parece a si mesmo estranho, envergonha-se da nova figuração e, mais uma vez, refuta a figura paterna. Cindido por uma face desejosa de liberdade e uma outra culturalmente adestrada, organizada, presa às regras sociais, vê-se incapaz de abandonar o novo posto.

Importante também a encenação do público presente no velório, alternando-se como plateia atenta ao entorno e como participante ativa da encenação, com lágrimas e rezas. Uma outra cena, ainda sob o olhar e as reflexões de Gaspar e/ou do narrador, reafirma a atuação dos visitantes:

Agora todos rezavam, mesmo os homens, os rosários nas mãos debulhando. Batiam no peito, resmungavam as falas da reza. Ele se limitava a acompanhar mecanicamente o que os outros faziam: se ajoelhavam, quando se levantavam. Não rezava mas fazia canhestramente o sinal da cruz. Abaixava a cabeça nas horas certas, quando o sininho do menino tocava. Todos olhavam para ele, isso o incomodava.

Durante aquele tempo todo de missa calada o pensamento voava longe. De vez em quando o latim do padre nadava sobre o ceceio monocórdico das vozes ondeadas. E aquelas falas soltas, cuja tradução mentalmente fazia, de vez em quando começavam a doer. Não as frases propriamente, algumas palavras. (...) Se aquela gente soubesse o que queriam dizer, seriam outras as caras, não apenas compunção fingidamente devota. (DOURADO, 1991, p.135)

É digna de nota a gestualidade exacerbada do público presente para velar o morto e a imitação acrítica feita pelo filho, inclusive repetindo estranhamente o sinal religioso. O exagero das ações, os gestos mecânicos e ensaiados do ritual e a missa em língua inacessível rasuram a cena que deveria ser solene. Há um certo tom cômico e afirmativo de que tudo não passa de uma encenação. Aliás, podemos dizer que se trata de uma encenação dentro de outra, já que o

velório comporta seres que disputam o lugar central no palco, em detrimento do corpo sem vida.

Como acontece em todo o texto, à medida que lemos, somos chamados, a partir do entendimento de novas metáforas que são criadas e que formam uma rede de significados, a olharmos mais atentamente os enquadramentos metafóricos. Nessa jornada, é muito significativa a sala vista e descrita por Gaspar, em sua chegada à casa do pai, anterior ao velório. O ambiente ricamente ornado, demonstra “bom gosto” e refinamento; o lustre cercado de “flores e guirlandas, cupidos e medalhões”; o cravo “todo pintado a ouro, com medalhões, conchas, liras e figuras mitológicas”. Destoando da simetria, surge a pintura do teto, “uma figuração que fugia aos cânones, uma mistura de oriente e ocidente, de fábula grega e frutos da terra” (p. 152). A descrição da sala pelos olhos de Gaspar encena o embate entre dois projetos artísticos: o neoclassicismo, com suas formas simétricas e racionais, e o barroco, que traz em seu bojo o conflito entre o racional e o irracional, o esfumaçamento dos contornos, a liberação formal. Como já ressaltamos, não há no Barroco comedimento, mas êxtase e ebriedade. O estilo não procura a plenitude do ser comedido, mas as tensões arrebatadoras de um estado apaixonado de existência. A sala acolhe os dois seres contraditórios, memória do futuro e destino do passado, e seus adornos e pinturas metaforizam a angústia entre o comedimento e o extravasamento. As cores também os acolhem: ele, calmo, casto e frio como o azul; ela, energizante, apaixonada e calorosa como o vermelho. Pureza e malícia contrapostas e mescladas no mesmo espaço, personagens díspares aproximadas. Não há também como não atentarmos para o fato de que os elementos do “oriente e ocidente” visualizados por Gaspar tornam a pintura do teto do principal palco do espaço privado especular ao principal palco do espaço público, a procissão de Corpus Christi, em que os mesmos elementos são trazidos pela rememoração de seu duplo, Januário, na primeira jornada.

Figuras da tragédia grega se misturam a elementos nacionais e, pelo olhar do “mazombo desenraizado”, que estudou no estrangeiro, vemos encenada a desvalorização da arte nacional:

A vista acostumada aos riscos e contornos suaves e esbatidos, às nuances e róseos entretons das encarnaduras, aos meio tons, à passagem das cores para as sombras nos panejamentos, à perfeição das figuras, à pintura agora em moda nos lugares por onde andou, sorria condescendente diante do pintor anônimo que não tinha a arte de outros reinos, que não conhecia os lugares que ele conheceu. Mazombo da Ilustração, estranhava as cores quentes demais, lisas. E as letras das cartelas, floreadas e desproporcionais. Certamente o pintor não sabia ler, senão não separaria as letras assim. (DOURADO, 1991, p.152)

Não se pode deixar de mencionar que a junção, na sala principal da casa, de elementos díspares que encenam os movimentos artísticos funcionam como espelhamento da própria narrativa, uma escrita ambígua, a promover a junção de contrários. Um outro ponto importante é que a mistura de elementos clássicos com elementos da terra também nos remete à antropofagia barroca de Haroldo de Campos (2006). O “devorar” do legado cultural do estrangeiro é um estado de ruptura e, ao mesmo tempo, de criação, que pressupõe a relação com a alteridade. Não há negação da influência estrangeira, mas assunção da importância do outro para nossa constituição. Há o acolhimento, pela escrita, dos dois pontos de vista díspares: o de Malvina, que valoriza o diálogo entre as artes, e o de Gaspar, que enaltece os parâmetros europeus em detrimento da arte nacional.

Sobre um outro elemento é jogada uma luz, a toalha de damasco. Ele aproxima os dois objetos principais nos cenários que se contrapõem, o das festas e o do velório. No primeiro cenário, a toalha cobre o cravo; no segundo, ela cobre o corpo do morto. Em tempos diferentes, a toalha envolve o ator principal do cenário. É um elemento que junta, por meio da memória das personagens, passado e presente, alegria e tristeza, vida e morte. Funciona, assim, como figurino para os espetáculos que devem ser vistos e causar comoção.

Na cena do velório, em especial, a toalha aponta para a tentativa de se disfarçar/maquiar o sangue que teima em desvelar a morte violenta. Além disso, “as variações de tonalidade” na toalha, vistas por causa das manchas úmidas, parecem apontar para a forma narrativa do texto, como variados pontos de vista da mesma história. Nas lembranças confusas de Gaspar, esse mesmo elemento é associado ao santo sudário, que cobria o corpo de Cristo, como trazido em citação acima. A referência ao objeto religioso se relaciona com o fato de as insígnias da Ordem de Cristo já terem sido usadas com função de esconder o caráter grotesco do corpo, mas não a cumpre, deixando vir à tona o sangue pisado e escuro. Em caráter especular, os objetos sacros que, nas procissões católicas e no cortejo da morte em efígie, velam e desvelam sua violência e o seu caráter teatral, no velório conduzem nossa percepção para o mesmo sentido. Além disso, sagazmente, o autor constrói a cena em que temos a mesma contraposição claro-escuro, observada ao longo das jornadas, associada à aproximação entre o sagrado e a violência. Observemos o trecho a seguir:

Na casaca ainda se conseguia disfarçar a mancha, bastava mudar a posição das insígnias de Cristo; na véstia, não. Só trouxeram a toalha de damasco quando o corpo já estava na sala e as manchas ficaram berrantes demais. Uma véstia de cetim verde-claro lustroso bordado de ramos e flores. A véstia de que mais gostava na procissão

de Corpus Christi. Foi o que lhe disse *o novo escravo barbeiro*. *O velho comprou por um bom preço, o escravo*. (DOURADO, 1991, p.125, itálicos acrescentados)

Nosso olhar é conduzido para a veste clara, usada na procissão, que acentua a violência marcada no corpo do defunto. Além desse aspecto visual, quem revela a Gaspar a estratégia de esconder o que não deve ser mostrado é um novo escravo, colocado na frase como objeto, inclusive sintaticamente. De forma irônica, há um deslocamento do sujeito (o escravo barbeiro) para a condição de objeto, como encenado em vários outros momentos no/pelo romance. O que é comprado por um bom preço não é a veste, objeto de encenação pública, nos palcos do poder, e sim o escravo. Na mesma cena, lado a lado, encontram-se o relato da participação do falecido na procissão em que o corpo de Cristo, marcadamente violentado, é o homenageado, e a compra do novo escravo, o que rasura sua suposta religiosidade e reafirma a exploração do corpo do outro, o escancaramento da violenta escravidão.

No cenário principal, sobre duas outras figuras uma luz acende e acentua a oposição entre vida e morte trazida até então pelo olhar de Gaspar. Primeiro aparece o Capitão-general, a figura ilustre que reafirma a importância do defunto:

Nas cores vistosas de sua farda (vermelho e amarelo), enfeitada de galões e galacés, 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. (...) Tudo como devia ser. (DOURADO, 1991, p. 138)

Há um desajuste na cena, que deveria ser de dor e consternação. A autoridade política rouba o papel de ator principal e destoa do ambiente de luto. As cores vistosas e o brilho da farda evidenciam a oscilação entre vida e morte que marca a cena do velório. O vermelho e o amarelo nos remetem às medalhas conseguidas por meio do sangue de muitos. Ao contrário do sangue pisado presente no corpo inerte no meio da sala, que deve ser disfarçado a qualquer custo, o vermelho da farda é colocado em evidência, numa espécie de legitimação da violência e apagamento das vozes dos vencidos.

Em simetria a essa figura, a madrastra também tem aparição como atriz principal e, em sua entrada, joga para segundo plano tanto o defunto quanto a autoridade política:

Malvina entrou na sala. (...) Vinha tão bela, impossível não se voltar. Mesmos os poucos que não se abriram em risos e guizos quando entrou o Capitão-general, tinham os olhos voltados para a negra e brilhosa aparição. Só ela existindo: tudo se descoloriu, se apagou. Os sinos cessaram e o silêncio era uma praia deserta e reverberante de sol e ondas sonoras de luz. Diante das sedas e tafetás negros e farfalhantes de Malvina, *tudo era moldura, bambolina, céu azul*. (DOURADO, 1991, p.142-143, itálicos acrescentados)

Beleza e brilho fazem a plateia se voltar inteira para a aparição fulgurante de Malvina e se esquecer das figurações antes em evidência. Tudo se apaga e apenas um foco de luz está sobre a atriz principal. A figura “negra e brilhosa” evidencia o jogo reiterado de luz e sombra, em ambiente barrocammente construído, jogo de visível e não-visível (o que deve ser mostrado e o que deve ser velado?).

As palavras do universo artístico “moldura” e “bambolina” também chamam a atenção e reafirmam a teatralidade presente na obra e ressaltada neste trabalho. Aliás, muitos vocábulos ratificam nossa leitura, mais uma vez, nessa jornada. Abundam na superfície textual termos pertencentes ao universo teatral: disfarce, fingimento, máscara de comédia, papel, figuração, pantomima, ópera, farsa e outros. Além disso, olhares, impostação de voz, gestos, em vários momentos, nos conduzem à maneira como as personagens encenam para nós leitores e para a plateia que a elas assiste, como neste em que o representante del-Rei e Malvina se cumprimentam no cenário do velório, logo após a entrada triunfal desta:

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*. (DOURADO, 1991, p.144, itálicos acrescentados)

O enquadramento aqui denominado “grande festa de dor” reafirma, pelo jogo metafórico, a junção vida e morte, reiterada durante todo o ato. A dança das personagens — marcada, ensaiada, com gestos teatrais — esfumaça o contorno entre celebração e velório, realizados no mesmo palco, em que plateia e atores vão transitando e se alternando. Aliás, atente-se para a descrição do cumprimento, “minueto”, dança de origem aristocrata, de tom alegre e dançante, em compasso ritmicamente bem marcado, o que destoa da cena fúnebre. As duas figuras simétricas são também duplas uma da outra na medida em que ambas tecem tramas visando a objetivos particulares; são atores da própria história, maquinando artimanhas nos bastidores para se apresentarem como figuras vítimas da ação de terceiros.

Justapostos nesse ato, vida e morte são reiterados por meio dos objetos, das personagens e seus gestos, das lembranças e das projeções dos atores na cena fúnebre. A potencialização dessa contraposição está na construção das duas personagens, madrasta e enteado. Malvina, como já assinalado, é construída como uma personagem que projeta seus desejos e esperanças em um futuro de possibilidades, tempo vital de concretude de sonhos. Gaspar, em contrapartida, é delineado como alguém que se orienta para as recordações do passado, buscando paz em algumas e justificativas para sua aflição em outras; é a personagem que cultua a morte, que refuta qualquer possibilidade de apaziguamento e acolhimento do amor incestuoso. Vida *versus* morte, luz *versus* escuridão, marcha para o futuro *versus* marcha para o passado: embate de experiências díspares. O doloroso enfrentamento está encenado, como no seguinte trecho:

Ela de um lado da essa, ele do outro, Malvina não ousava ainda olhá-lo de frente. (...) Os olhos dos dois não tinham ainda se encontrado e demoradamente se mirado. (...) Ele podia vê-la como sempre quis e temeu: parados um diante do outro. Malvina se aproximou da essa, e a mão, saindo debaixo da mantilha, ia tocar no caixão. Não, ela não ia tocar o corpo de João Diogo Galvão! Os dedos ariscos e vivos não suportavam o frio, o ceroso contato da morte. Ela não iria tão longe, pelo menos diante dele. Aquela mão o atraía, ainda mais brilhante por causa da mantilha preta. E ela, na pele aqueles olhos frios e persistentes, recolheu a mão; tão ligeira como se tivesse tocado nas águas geladas de um riacho. Melhor assim, pensou ele. No fundo negro do vestido e da mantilha, a mão de Malvina parecia uma outra mão. A mão branca decepada pairava no ar, viu uma vez no sonho. (...)

E o que tanto esperava acontecia: ela levanta os olhos para mim, diz. E pela primeira vez os dois se olharam demoradamente, perigosamente. Como dois inimigos de morte se defrontam apalpando, se certificando da agudeza e brilho do punhal, cada um atento ao menor gesto do outro. Num desafio mudo e prolongado, cada um dizendo para o outro é você quem vai recuar primeiro. (DOURADO, 1991, p.144-145)

Ao modo de um duelo, o *eu* se coloca diante do *outro*, “num desafio mudo e prolongado”. Não há palavras, mas o jogo de olhares evidencia, em um cenário em que se oscilam o claro e o escuro, o movimento de repulsa e atração. O limite que os une e divide é o corpo sem vida de João Diogo e a observação do vínculo íntimo, estabelecido entre as personagens, a mão e a brancura espectral, a mantilha preta e o punhal, fomenta a eclosão e a proliferação do universo de agonia e morte. Para as duas personagens não há um encontro apaziguado. A tensão, ao contrário, é que permeia toda a relação. Por outro lado, parece que, mesmo sendo construídos em direções opostas e, por isso mesmo, tensionadas, ambas desejam escapar do momento presente, que as oprime e as aprisiona.

Ressaltamos como, de fato, a metaforização é encenada como processo estruturador do romance. Dourado tece a narrativa como se imbricasse esquemas imagéticos que não podem ser lidos como simples expressões linguísticas, mas sim na articulação das partes com o todo e vice-versa. No decorrer da leitura, comprimimos e descomprimimos formas estéticas que são estilisticamente realizadas, articulamos o nosso modo de ser e estar no mundo, ajustamos o foco de atenção que damos a certos elementos e não a outros, o que nos permite produzir sentidos, no plural, como, aliás, todo ato de ler permite.

4.4- *Gran finale?*

Chega-se ao quarto e último ato da grande peça com a expectativa de que os vários fios soltos e os vazios deixados nas jornadas anteriores, de histórias contadas sob a ótica de personagens diferentes, sejam atados e preenchidos. Os últimos eventos são colocados em cena e retoma-se o presente da história: a manhã em que será findada a vida de um morto em efígie, a personagem que abre a grande cena. O título dessa jornada já anuncia esse retorno. A roda, objeto circular que se move ao redor de um eixo, nos aponta o próprio movimento da narrativa: discursos redundantes, mas que, por serem contados por diferentes vozes, não coincidem com uma verdade única, e sim versões de uma mesma história. Cada vez que se retoma o movimento circular, os rumos podem ser diferentes.

Em resposta à pergunta dessa subseção, poderíamos afirmar que o último ato nos aponta sim para um “*gran finale*”, se pensarmos na escrita de Autran, bem elaborada, em que preenchidas algumas lacunas, temos uma visão do todo, nós e as personagens, atores e espectadores da própria história. Contraditoriamente, esses preenchimentos, muitas vezes, se dão de forma ambígua, à medida que apontam outros detalhes, novas imagens, novas cenas reconstituídas por meio da memória, que sempre esfumaçam os contornos entre presente, passado e futuro. O jogo narrativo segue, assim, mostrando diferentes pontos de vista a se friccionarem e a se confrontarem, (des)velando (des)caminhos resultantes de relações estilhaçadas, o que nos aponta um não-fechamento, mas uma peça sempre pronta a ser reiniciada. O jogo do texto está nesse movimento, que impossibilita o fechamento de sentido, convidando o leitor sempre a participar ativa e criticamente da obra (ISER, 2000). E apesar de e por causa desse contraponto, sim, o quarto e último ato nos aponta para um *gran finale*, mas um final que nos convida a reler a obra e a encontrarmos novos caminhos de leitura.

Com a visão do todo, quem sabe pudéssemos apontar sua forma em blocos/jornadas/atos não apenas como encenação de uma grande peça teatral, mas também como a encenação do próprio gênero textual romance, gênero que acolhe o indivíduo em sua maneira de ser e estar no mundo, em sua relação com a vida social. A forma estilhaçada abarcaria a fragmentação do homem e de seu entorno, encenados por personagens que transitam de maneira aparentemente não ordenada, quebrando o *continuum* da história (Cf. BENJAMIN, 1987a), à maneira benjaminiana de olhar os estilhaços do passado, na tentativa de entender as contradições de sua condição. Ora, essa forma que encena o próprio gênero romanesco também acolhe o modo autraniano de se ver e estar no mundo, um modo barroco de escrita, lugar de assimetria, de contraposições, de ambivalências e tensões.

“A roda do tempo” ratifica o tratamento da escrita de forma não linear, a interpenetração de cenas enunciativas, em temporalizações e espacializações diversas. A iteração e os espelhamentos continuam a ser marcas também dessa jornada. A cena maior é subdividida em três subcenas, e se repetem as perspectivas de Malvina, Gaspar e Januário, este último fechando a narrativa, reafirmando o movimento cíclico, já que é a personagem que abre o espetáculo. Ditando o ritmo da encenação, temos a morte sobrepondo-se à vida, e o presente enunciativo sendo marcado pelo tom negativo, de agonia e dor.

O bordado tecido por Malvina vai sendo visualizado por nós, leitores, e pelos envolvidos em suas tramas. Tramas ou teias, metáforas apontadas para aquela que metaforiza também o trabalho bem feito e articulado do escritor. As mãos de Malvina manipulam, no romance, a escrita de forma hábil, visando alcançar seus objetivos, produzindo linguagem polissêmica, (des)velada, tensionada, barrocamente estruturada numa busca de conciliação de contrários. Seu trato com as palavras, na mesma direção, é delineado como astuto e cuidadoso, de forma a conduzir situações da melhor forma que lhe convenha. Mas se é possível ver o trabalho do produtor do texto ilustrado na construção da personagem Malvina, também é pertinente ver que tanto ela quanto Gaspar metaforizam a figura do leitor na trama. Durante todas as jornadas, muitos episódios são contados por meio da voz de Inácia e Isidoro aos respectivos donos, que tentam preencher os lapsos, interpretar as narrativas, unir os fios soltos, achar saídas, numa duplicação dos que percorrem a superfície textual. Na trama, os que normalmente ficam à margem, os escravos, ganham voz e, em oposição aos modelos clássicos de romance, os leitores também são convidados a participarem da efabulação, efeito da diminuição da “distância estética” (ADORNO, 2003). Dourado delinea o interior de suas personagens, repletas de contradições e limitações de pontos de vista, descentra o narrar da história e, multiplicando os

narradores e suas diferentes perspectivas, convida o leitor a seguir as pistas labirínticas e ir preenchendo lacunas deixadas no percorrer do caminho.

Outra redundância em evidência nesse ato é a encenação dos sinos. As sete pancadas anunciam o estado de agonia e dor da protagonista e das outras personagens emaranhadas em sua teia e, de certa forma, ganham o contorno de prenúncio de sua própria morte. Mais uma vez, Inácia vai interpretando as batidas sonoras para a dona, enclausurada na escuridão da casa da Rua Direita, palco ambivalente de festas e funeral. Em contraposição a essa escuridão, o palco da rua, completamente iluminado, é preparado para a entrada do morto-vivo. O jogo de luz e sombra mistura o “aqui” e o “lá fora”, os objetos vistos vão tendo os contornos esfumados, os fatos e pessoas lembrados vão perdendo a nitidez, os contornos.

Há de se ressaltar quanto a isso que a percepção dos elementos constitutivos do mundo ficcional varia de acordo com o delineamento interior da personagem que se enuncia:

As coisas frias e sem brilho, o brilho de antigamente. O lustre de cristal, os pingentes, as mangas facetadas e rebrilhantes antigamente. Cinquenta luzes (ela fazia tanto gosto!) apagadas. O lustre agora apenas silencioso e inútil. O teto apainelado, as pinturas das quatro estações. Ela é que escolheu. Ele ficou olhando as pinturas uma a uma. Encantado, com certeza aprovando. (...)

De novo nos cantos o teto o Inverno, o Outono, o Estio. Mesmo as flores da Primavera, que caíam de um jarrão encardado, não tinham mais as cores e o brilho de primeiro. Murchavam, desbotavam. (...) As pinturas sim é que iam se apagando frias e mansas, antes tão vivas. (...) As pinturas eram as mesmas, nem tanto tempo assim tinha se passado. (...) Era ela, os olhos. Os olhos é que mudaram, comiam a cor. (...) *Nos olhos não, no olhar é que morava o fogo, o brilho, a luz.* Agora que o olhar era frio, e desesperadamente cega e muda, as coisas (“sic”) tinham para ela mais importância, voltavam à sua desvalida indiferença, existiam silentes. (DOURADO, 1991, p. 179-180, itálicos acrescentados)

O ser fragmentado, abandonado, atormentado pela experiência da morte e a ansiedade da espera, projeta no que vê o estado confuso em que se encontra. Malvina lembra as cenas festivas no palco principal da Rua Direita em que as pinturas tinham cor e brilho. Na cena enunciativa em que acontece a lembrança, as cores vão se esvaindo, as flores pintadas ganham *status* de ser vivo para serem ressignificadas como murchas e sem cor. Notemos que, de maneira muito perspicaz, Dourado encena no romance a ideia de que, de fato, a forma de percepção humana está ligada à nossa condição biológica, social e cultural, à nossa experiência corporal, o que nos leva a afastar a ideia de separação entre mente e corpo. Como já ressaltado anteriormente, o ser humano emprestaria às coisas a sua natureza para compreender o mundo a

partir de seus corpos (VICO, 1979). Malvina, por exemplo, ao olhar a rua de sua janela, tem a cena descrita pelo narrador: “Olhou outra vez as duas bocas da rua”, translações do corpo e suas partes. A capacidade de categorização humana seria então provisória e emergente. Isso quer dizer que significamos e ressignificamos o mundo a todo instante, a depender do lugar em que nos encontramos e de quem somos. Ora, isso nos leva a outro ponto importante encenado no/pelo romance: o homem é figura central no processo de produção de sentido. Dourado enfatiza, na voz de sua personagem, que a percepção de mundo passa “Não nos olhos, no olhar”, colocando o ser que cria as narrativas no centro de todo o processo.

Ainda nessa citação, verifica-se a iteração do descentramento narrativo e de como esse descentramento entrecruza visões de um mesmo evento. Malvina olha as pinturas do teto e afirma que o enteado as via encantado quando, como já referimos em outro momento, Gaspar critica negativamente a obra artística. Como ocorre em outros momentos da narrativa, são visões distintas de um mesmo cenário.

No palco, em que, antes, Malvina desempenhava com vigor seus papéis, pouco espaço há para grandes espetáculos após a morte do marido e o abandono do enteado. Mesmo assim, é de se notar que, nessa subcena, Inácia aparece inúmeras vezes como espectadora, observando os gestos e agitação da senhora “atrás da porta”, no bastidor. Quando chamada, sua representação visa a convencer o outro da mentira que conta. “As duas jogavam de mentir e esconder”, e, ao ser questionada sobre a noiva de Gaspar, a mucama “fazia uma pantomima, tentando arremedar os gestos e andadura da outra, num retrato que ela mesma sabia que estava longe ser verdadeiro.” (p. 181)

No que tange ainda ao palco principal em espaço privado, a sala, Malvina focaliza seu olhar no cravo, elemento de destaque nas encenações, o que a leva à cena do primeiro contato com o enteado. O que nos chama a atenção é o fato de que, ao lembrar da luz que irradiava do instrumento em tempo passado, faz referências ao cânone clássico e arcádico. Pastoras e pastores, ninfas e musas, bosques, prados e arvoredos, fontes puras e doces, ribeiros sonoros e cristalinos, epítetos como “Glauras, Anardas, Análias e Nises” (p. 180), bem como gêneros e composições poéticas, tais como odes, sonetos, fábulas, éclogas, romances, canções, adágios e elegias, e instrumentos como liras, flautas e sanfoninhas, já haviam sido referenciados em outros momentos da narrativa. Nessa cena, no entanto, Malvina atesta: “Como tudo aquilo era mentiroso, tinha vontade de rir. Por que os homens faziam aquilo, escreviam aquilo, pensavam aquilo?” (p.180). Parece haver uma fina ironia da voz autoral a nos apontar um certo artificialismo do modelo europeu importado, que parece não se ajustar ao cenário brasileiro. De

certa forma, a fala da personagem, apontando-nos esse lado farsesco da arte encaixada em ambiente de saraus e palco para encenações, ratifica nossa leitura da obra como espaço cênico.

O refazimento do emaranhado de eventos do passado, com os vários atores envolvidos, por parte de Gaspar, se dá no casarão do Arraial de Padre Faria. Essa trilha percorrida rumo ao passado, por meio da memória, é a busca de justificativas para seu estado agônico. A volta à antiga casa se dá a partir do momento em que Gaspar assume o lugar do pai e, como tal, ajusta-se às leis e regras impostas pela sociedade. Lembremo-nos de que, nesse espaço, não há lugar para as artes, pinturas e música, para a violação de interditos. É o espaço rude, da objetividade, das coisas práticas, que abriga o detentor de um papel de liderança, a máscara assumida de cumpridor de deveres e submissão às autoridades e instituições. Não por acaso, o noivado com Ana, cujo nome é o mesmo da mãe, em uma família que carece de um casamento vantajoso, é o espelhamento do pai. Em caráter especular, a casa do futuro sogro é delineada com a mesma visível falta de recursos da casa paterna de Malvina. Da mesma maneira, os móveis e as roupas puídas denunciam a franca decadência econômica. Reprimidos seus instintos e paixões, Gaspar é o novo Diogo Galvão. A dissimetria está na figura da noiva que se afasta da figura radiante da madrasta e se assemelha à figura mansa e calma da mãe.

As últimas cenas da quarta jornada são trazidas, em grande parte, por meio da voz do mestiço, personagem que abre o espetáculo. A bruma, elemento que acortina o início da peça, aparece “mais branca e luminosa nas pontas, se desfazendo aos poucos”, descortinando a história para o já morto em efígie e para nós, leitores/espectadores. Em que pese o fato de haver inúmeras cenas enunciativas justapostas e encadeadas em temporalizações e espacializações diversas, realiza-se, na visão do todo, que a história não ultrapassa o ciclo de um dia. Januário abre a primeira jornada em companhia de seu escravo Isidoro, escondidos nos arredores da cidade, à véspera de sua entrega aos soldados e de seu fuzilamento em praça pública; volta-se à mesma cena no fim do quarto ato. Todas as outras jornadas encenam as personagens produzindo narrativas de acordo com a sinuosidade da memória, na busca de enfrentarem a tribulação e a iminência de morte. Na última jornada, à medida que a bruma vai se desfazendo, os próprios seres atuantes vão percebendo a trama em que estão envolvidos.

Apesar de não ser intento deste trabalho, importante pontuarmos que, como demonstraram outros estudiosos, o romance revive a estrutura e a problemática da tragédia grega, o que, de certa forma, ratifica nossa leitura de perceber a obra como uma peça de teatro. Como o próprio autor declara, sua obra contém ecos das tragédias de Eurípides, Sêneca, Racine e Sófocles. (Cf. Dourado, 2000) Além do diálogo com esses textos, as três unidades clássicas

da tragédia estão lá postas, mesmo que deslocadas. Há, em *Os sinos da agonia*, a unidade de tempo, o ciclo de um dia, apesar dos encaixes de cenas lembradas do passado e as projetadas no futuro; a unidade de espaço, a Vila Rica do século XVIII, apesar dos vários e diferentes cenários conformados nela; e a unidade de ação, a história de um morto em efígie que volta para cumprir seu destino, apesar de essa história ser contada por diferentes vozes e perspectivas, estratégia que insere outras narrativas dentro da ação principal. A locução prepositiva “apesar de” já aponta para o deslocamento dos elementos trágicos no romance. Estamos lendo uma obra do gênero romance, que guarda bastantes diferenças em relação ao gênero dramático, além de os contextos históricos e culturais de produção das obras serem muito afastados. Porém, podemos afirmar, em consonância com Marques (1984), que *Os sinos da agonia* “guarda com a tragédia relações de analogia, estabelecidas especialmente com os elementos internos — as contradições, a ambiguidade, a *hybris*, a *amartia*, o mecanismo do bode expiatório, o mito —, configuradores da consciência trágica”. (MARQUES, 1984, p. 134)¹⁷

Na busca de entender o destino trágico das personagens, temos, de maneira explícita na superfície textual, um elemento típico da tragédia grega: o narrador-coro, espécie de personagem coletiva, que expressa, através de seus medos, esperanças e julgamentos, os sentimentos dos espectadores. No trecho abaixo, a personagem invoca Tirésias, o cego adivinho da tragédia edípica, para que ele o ajude a desvelar o enigma do intrincado tecido:

Ó Tirésias, iluminado interiormente pela luz da tua escuridão, nos ajude a desvendar e entender, porque essa é a nossa humana ânsia indagadora; mesmo sabendo que é impossível ao homem alterar o intrincado tecido. [...] antecipadamente sabendo que não se pode evitar e mesmo assim desesperadamente querendo, com a ilusão de que tuas falas, tão carregadas de lutos, presságios e significados, possam nos dizer e orientar em nossas tarefas e atos, como os antigos... (DOURADO, 1991, p. 147)

Se, em nossa leitura, nos vimos espelhados em Malvina e Gaspar ao ouvirem os relatos de seus escravos para tentar atar os fios soltos da narrativa, também é possível nos identificarmos, como leitores, com essa figura construída aos moldes da tragédia, que busca entendimento ao que nos parece tão confusamente emaranhado. E a passagem da ignorância ao

¹⁷ A *hybris* é definida como culpabilidade trágica, característica da tragédia, evidenciada, segundo Marques, principalmente em Malvina que, na ânsia de realizar seus desejos, age com desmedida e torna-se vítima da aparência, presa de seu orgulho. Já a *amartia* é a falha ou erro, mas no sentido intelectual, ou seja, em uma falta de juízo correto diante de uma situação conflituosa. Para entender mais sobre os elementos trágicos no romance, ler a dissertação de Reinaldo Martiniano Marques, disponível em http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/BUBD-9DFG5H/dissertacao_reinaldomartinianomarques.pdf?sequence=1

conhecimento é também uma aproximação com a tragédia grega, podendo a ruína das personagens causar compaixão ou terror, a catarse, uma espécie de êxtase que tinha o objetivo de purificar a alma e educar moralmente a plateia.

Importante pontuar que os elementos trágicos ratificam nossa defesa da teatralidade no romance, além de ilustrar, de certa forma, a *mimesis* aristotélica, faculdade inerente ao homem, ou seja, que está na base da cognição humana. Lembremos que Aristóteles (1959) considerava a tragédia como arte mimética por excelência e, estendendo o conceito a todas as artes poéticas, valoriza o artista por sua capacidade criativa. Ao filósofo, não interessava o que estava sendo representado/imitado, mas *como* estava sendo desenvolvida a faculdade mimética. Ora, se o “como” importa muito mais do que “o que” na perspectiva aristotélica, poderíamos pensar que, talvez, tenham sido os primeiros passos rumo à preocupação com o fazer poético, intento também do analista literário, ávido por perscrutar o texto.

Com relação à questão da empatia do público com o sofrimento encenado, podemos pensar se o trágico não está incorporado à nossa natureza. Wolfgang Kayser propôs uma distinção que nos parece bem-vinda para a discussão aqui engendrada: “Parece vantajoso definir o trágico, como fenômeno vital, da tragédia, como forma artística dramática que se apodera do trágico.” (KAYSER *apud* MAFRA, 1980,p. 64) Segundo o autor, trágico seria relacionado, na língua corrente, a tudo que é catastrófico e, quando acontece, nos fere por seu caráter absurdo. Para Kayser, a tragédia conforma e potencializa o absurdo da catástrofe. Johnny Mafra (1980), em um artigo, traz à cena o filósofo Gerd Bornheim para quem dois elementos são essenciais para o aparecimento do trágico: o homem e sua contingência. O ser humano está sempre limitado a uma determinada ordem, que “pode ser o cosmo, os deuses, a justiça, o bem ou outros valores morais, o amor, ou até mesmo e sobretudo o sentido último da realidade” (BORNHEIM, *apud* MAFRA, 1980, p. 65). O trágico se dá, então, no embate do homem com o mundo em que está inserido. Ora, Autran Dourado se apodera do trágico para construir personagens cujo sofrimento advém do desequilíbrio entre desejos e imposições sociais, entre comedimento e loucura, entre fantasia e realidade, entre razão e paixão. Além disso, as relações de poder que atravessam o corpo social, e que estão encenadas no romance, também causam tormento, já que os seres estão submetidos a um estado de coisas sobre o qual não conseguem intervir. Impossível não nos lembrarmos novamente do *Angelus Novus*, trazido por Benjamin (1985), a olhar amedrontado para as catástrofes deixadas no passado, marcadas por crises e atrocidades. Poderíamos vê-lo como o anjo trágico por excelência, metaforizando o sofrimento do homem em luta no mundo em que se encontra.

Pontuados os elementos trágicos, mesmo que de forma rápida, importante ressaltar que o jogo entre claro e escuro, luz e sombra continua sendo reverberado, como em toda narrativa, no quarto e último ato. As personagens, construídas sempre atormentadas e angustiadas, buscam entendimento e, para Januário, a luz estaria relacionada à visão clara do jogo farsesco armado (sombras). Mas o conhecimento também causa receio: “Mesmo acordado, Januário continuava de olhos fechados, se protegendo da luz. Não queria ver a claridade, tinha medo de sair para a luz.” (p.207) A cena de enclausuramento da personagem e seu temor de saber toda a trama nos remete ao mito da caverna de Platão¹⁸. O corpo abandonado, subjugado pelas relações de poder e marcado pelo cansaço, parece não se distinguir do espaço escuro e do ambiente de medo. Sair à luz poderia cegá-lo, ou poderia fazê-lo ter consciência de ser facilmente manipulado, um objeto nas mãos do poder soberano, a vida nua (AGAMBEN, 2014), ou talvez ainda poderia ratificar sua condição de não-ser, destituído de voz, sem direito à defesa, sem possibilidade de se constituir como sujeito. Perante o outro, busca construir-se, mas sempre é rechaçado. Não reconhecido pelo pai, sem amor materno, nem escravo nem senhor, experencia a subserviência diante da mulher branca e, envolto em uma trama contra a qual não podia se defender, sente-se atraído pela expiração da vida.

Em outra direção, Malvina atribui à escuridão sua ruína e morte. A luz, para ela, é sinônimo de potencialidade. Sua entrega aos desejos faz que ela realize a própria condição, seu querer esbarra na limitação humana: "Sempre alegre e luminosa (filha do sol, da luz), na sua ânsia de entender e explicar, tudo atribuía 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." (p. 101)

Ao chegar ao final da narrativa, concluímos que todas as personagens são construídas, de alguma forma, marcadas pela agonia, pela morte, pela solidão. À forma fragmentada do

¹⁸ Na Alegoria da Caverna, ou Mito da Caverna, constante do livro VII da obra República, de Platão, uma caverna, separada do mundo externo por um muro muito alto, recebe um pequeno feixe de luz vindo do exterior. Dentro da caverna, homens acorrentados e de costas para a entrada, sem poder locomover-se, são forçados a olhar somente a parede do fundo da caverna, em que são projetadas sombras. Pelas paredes da caverna ecoam sons que vêm de fora, de modo que os prisioneiros os associam às sombras e julgam que essas sombras sejam a realidade. Então Platão nos convida a imaginar que um dos prisioneiros consiga libertar-se e escale o muro. Ele terminaria descobrindo que as sombras eram produzidas por seus próprios corpos e, se ele decidisse retornar à caverna e contar aos companheiros sobre sua descoberta, aquilo que pensavam ser o real correria sérios riscos, podendo ele tanto ser ignorado como tomado por louco ou mentiroso e poderia, ainda, ser morto por eles. As sombras no interior da caverna são imagens, que esse filósofo considera como algo da ordem da irrealidade e do falso, em oposição à verdade. O Mito da Caverna aborda metaforicamente a condição de ignorância humana diante da vida, propondo o conhecimento sistemático e racional para a superação da ignorância e a ultrapassagem do senso comum na explicação da realidade.

romance, espelha-se a construção de personagens igualmente estilhaçadas, representando-se para uma sociedade construída também segundo um jogo farsesco. Esses seres fragmentados encenam a própria condição humana: possuem impulsos, são marcados por contradições, experienciam tempos não-presentes, de modo a compreender o mundo que os cerca.

Esse espelhamento, ou melhor, essa encenação da condição humana nos leva novamente à *mimesis* aristotélica, não no sentido de imitação, mas como capacidade criadora. Aristóteles (1959), como já apontado neste trabalho, valoriza a *mimesis*, pois ela está na base da cognição humana, ou seja, é inerente a nossa espécie. A arte de imitar está presente no homem de forma natural, e esta é uma das formas que o diferencia dos outros animais. Aristóteles (1959) observa que essa capacidade é causa fundamental que origina a arte poética, por extensão, a literatura. Nas imitações, encontramos o deleite e o aprendizado. A *mimesis*, dessa forma, se apresenta como ação que produz semelhanças, representações, o que pode ser facilmente reconhecido nas brincadeiras infantis, como muito bem encena a letra de Chico Buarque “Agora eu era herói”¹⁹, ressaltando que esse comportamento mimético não se limita à imitação pura e simples do adulto. Nele está a capacidade inventiva, faculdade de transformar o ser, por exemplo, em herói, rei, bedel, juiz, mas também em brinquedo e pião. Por isso, o universo da criança se apresenta como um processo de criação e de leitura do mundo, e espelha o trabalho do artista. Mas não só no artista ou na criança há a capacidade e importância de narrar. Somos a “espécie fabuladora”, como conceitua Huston (2010). Nós, seres humanos, somos contadores de histórias. Absorvemos e criamos ficções a todo instante, para dar sentido a nossas vidas. Essa capacidade inerentemente humana de dotar o real de sentido é a narratividade:

Para nós, não basta registrar, construir, deduzir o sentido dos acontecimentos que se produzem em torno de nós. Não: precisamos que esse sentido se desdobre - e o que faz com que ele se desdobre não é a linguagem, mas a narrativa. É por isso que todos os humanos elaboram formas de marcar o tempo (rituais, datas, calendários, festas sazonais etc.) - marcação que é indispensável para a eclosão das narrativas. (HUSTON, 2010, p. 18-19)

Nesse exercício de narrar, construímo-nos como sujeitos. Nossa construção de identidade é pautada nas ficções inculcadas em nós (referimo-nos nesse trecho às narrativas, ou seja, ao que diz respeito à emergência do sistema operatório), ao longo da infância e da

¹⁹ Para ler a letra e apreciar a canção, acesse <https://www.lettras.mus.br/chico-buarque/45140/>.

juventude, e nas ficções elaboradas e desdobradas por nós. História, língua, aspectos culturais (como música, literatura), regras sociais, costumes familiares formam uma identidade que pode até parecer una, mas que é fragmentada, e em permanente construção. O tempo também é construção, como aponta a ficcionista, pois a sua marcação propicia a profusão de narrativas. Recursivamente, transgredimos o tempo, sendo capazes de trazer cenas do passado, por meio da memória, para o presente, e projetando cenas imaginadas no aqui e agora. Nesse ponto, a teoria de Huston, de certa forma, vem ao encontro das postulações de Turner (1996) e Corballis (2011). Áreas de conhecimento distintas a ratificarem a capacidade literária da mente humana. Destacamos ainda, com Huston (2010), que a narratividade é, na verdade, um procedimento de sobrevivência para a espécie humana. Inventamos o real, pois essas histórias dão sentido ao nosso existir. “Você fabula inocentemente. Lançando mão dos mesmos procedimentos empregados pelos romancistas, você cria a ficção da sua vida.” (HUSTON, 2010, p.24)

E já que a capacidade criativa é ilimitada, temos uma gama de possibilidades para a invenção literária. Na tessitura textual, vemos encenadas experiências inventadas, em discursos imaginados e criados pelo autor, que interagem com nossas experiências de leitor e com as experiências da própria voz autorial. E, como nos ensina Antonio Candido, a experiência com a forma organiza nosso caos interior e, por isso nos humaniza: “Toda obra literária pressupõe [esta] superação do caos, determinada por um arranjo especial das palavras e fazendo uma proposta de sentido.” (CANDIDO, 2004, p.178) Somos tocados e modificados pelas tensões e pelos conflitos encenados por meio das potencialidades estético-artísticas de Autran porque, na obra, também está encenado um pouco de cada um de nós.

5- CONSIDERAÇÕES FINAIS

*O todo sem a parte não é o todo
A parte sem o todo não é a parte
Mas se a parte o faz todo, sendo parte,
Não se diga, que é parte, sendo todo.*
(Gregório de Matos- século XVII)

Chegamos ao final deste trabalho e uma imagem, que foi ressaltada como símbolo de requinte e ostentação no romance, talvez ilustre o que temos para concluir: o cristal. Presente nas sacadas rendilhadas, que dão acesso aos palcos do espaço público, e no lustre, que ocupa o centro do teto do palco principal do espaço privado, a forma desse objeto nos remete ao universo dos fractais.

Etimologicamente, “fractal” é uma palavra originada do adjetivo em latim *fractus* e significa fragmentado ou quebrado²⁰. Os fractais são formas geométricas cujo padrão repete-se, gerando figuras complexas que preservam, em cada uma das partes, a propriedade encontrada no todo. Sem atentarmos para a complexidade do conceito matemático, presente, aliás, em várias formas da natureza, tomamos de empréstimo o objeto fractal para apontarmos a técnica narrativa de Autran: a parte no todo, o todo na parte.

O cristal tem as faces simetricamente dispostas, como se fossem regularmente planejadas. Ao lançarmos o olhar sobre o lustre composto de vários pequenos cristais, refletindo com maior ou menor intensidade as cores dos outros objetos ao redor e a depender da luz sobre ele lançada, podemos ter a impressão de assimetria, de disposição aleatória. Mas não, os pequenos cristais, de tamanhos diversos, estão cuidadosamente dispostos a formar um todo harmônico. O cristal também metaforiza a escrita de *Os sinos da agonia*.

Nas reflexões empreendidas nesta dissertação, objetivou-se lançar luz menos sobre “o que” é encenado no/pelo romance, e mais sobre o “como” é construída essa encenação. O artesão Autran Dourado (1973 e 2000), imagem por ele mesmo usada ao se referir ao ofício do escritor, molda sua obra de maneira consciente, rompendo com a estrutura clássica do romance, privilegiando a heterogeneidade de vozes e a experiência da alteridade como artifício

²⁰ **frac-tal** |æt| (latim *fractus*, participio passado de *frango*, -ere, partir, quebrar, fraturar, rasgar, dilacerar, abater, vencer) 1- Diz-se de objeto matemático cuja forma é irregular e fragmentada. 2- Conjunto geométrico ou objeto natural cujas partes têm a mesma estrutura (irregular e fragmentada) que o todo, mas a escalas diferentes. <https://dicionario.priberam.org/fractal> [consultado em 30-07-2019].

dessacralizador da tradição literária romanesca. Uma mesma história tem enquadramentos distintos e se repete sob perspectivas diferentes, distribuída por quatro blocos. Esses blocos narrativos parecem soltos e independentes, mas mantêm relações interiores, (des)velando tensões e conflitos entre personagens e cenários.

Como em outras narrativas do mesmo autor, *Os sinos da agonia* é extremamente imagética, fato que conduziu nosso olhar para a investigação da metaforização, processo estruturador do romance. Nosso estudo, dessa forma, difere de abordagens anteriores, em que a metáfora é localizada e analisada na materialidade do texto, ao nível do item lexical ou da sentença. O enfoque diz respeito ao processo, ou seja, ao movimento relacional e interativo entre autor-texto-leitor, sendo que a metáfora ultrapassa o conceito de figura de linguagem e só é percebida na emergência das cenas enunciativas, na atualização da narrativa. Isso significa que o ser humano é protagonista da produção de sentidos e, antes de ser uma questão de língua, a metáfora é questão de pensamento. Essa abordagem nos permitiu ver a obra como uma grande peça teatral, em que cada bloco narrativo é encenado como um ato protagonizado por personagens, atores e espectadores da própria história.

Em meio a esse processo metafórico, compreendido na emergência das cenas, a obra encontra afinidade com o conceito de alegoria, de Benjamin (1984), já que as imagens são dialéticas, abertas a significações, revelando versões que iriam além de uma simples ilustração. Em oposição ao símbolo, de caráter conciliador e universal, o alegórico manifesta conflito, movimento entre contrários, tensionamento. A alegoria abriria nosso olhar para a percepção de um mundo encenado, incompleto e fragmentado, no qual as personagens, igualmente encenadas, caminhariam naturalmente para a fatalidade da morte.

No palco de encenação do movimento (inter)subjetivo da linguagem, o texto literário, cenários desdobram-se em palcos principais e bastidores. Os espetáculos dos espaços públicos se expandem também para os privados, mas como a estruturação da narrativa é fragmentada, estilhaçada, seguindo a sinuosidade da memória das personagens, assistimos a um embaralhamento de espaços e tempos. As cenas são construídas justapostas umas às outras, interpenetradas, com sobreposição desses cenários.

Um ponto fulcral em nosso trabalho foi perceber como se dá a construção dos sujeitos textuais que emergem das inúmeras cenas enunciativas. São sujeitos que experimentam e enfrentam o encontro com o outro, a outra face de si mesmo. O movimento é pendular: às vezes é de reconhecimento, outras, de negação; às vezes de acolhimento, outras, de recusa; familiar ou estranho. Sujeitos que se revezam como atores, plateia ou que, silenciosamente, trabalham

nos bastidores. Sujeitos angustiados pelas leis e interdições que exigem o cumprimento de seus papéis.

Esses sujeitos angustiados, marcados pela morte, transitam pela narrativa ambientada em uma cidade do século XVIII. Esse cenário é descrito com características do Barroco Histórico, principalmente no que se refere à arquitetura das igrejas, dos sobrados e edifícios, e o traçado sinuoso das ladeiras, ruas e praças. Os palcos dos espetáculos também são barrocammente construídos e não faltam os contrastes de luzes e sombras, o requinte e a ostentação. Em que pesem essas características estarem presentes na superfície textual, procuramos demonstrar que o autor recorre ao barroco como estilo de escrita e de percepção de mundo. Um estilo que apela para a experiência humana, imbricada no jogo metafórico, num verdadeiro desdobramento de imagens. Trata-se da criação de cenários altamente imagéticos em que as personagens vivenciam experiências, encenadas, por meio dos cinco sentidos, em um movimento que dá forma ao caótico mundo humano. É um modo de percepção de mundo que parece requerer do homem uma atitude existencial que se funda na tensão entre seus desejos e o seu tempo, tensão com sua história, com a sociedade em que está inserido, ou seja, um posicionamento frente a uma história e a uma cultura fragmentárias. Esse tensionamento é percebido pelo indivíduo levando-se em conta sua mente corporificada. A maneira como significamos o mundo, o outro e a vida, resulta de como nosso corpo interage com o meio em que vivemos. Os fenômenos abstratos e complexos, tais como tensão, angústia, dor, desespero, desesperança, sentidos frente ao mundo fragmentado, são conceptualizados a partir de fenômenos concretos, aqueles que podemos perceber com nossos órgãos sensórios. Por essa perspectiva, propusemos a leitura do barroco, no romance, como metáfora estruturada/estruturante da mente corporificada humana, já que, como buscamos mostrar, a tentativa de apreensão de mundo pelas personagens é encenada por meio dos sentidos.

Todas as reflexões resumidas aqui têm caráter reiterativo em toda a obra. À maneira do cristal presente na sacada e no lustre, de modo fractal, a parte é formada do todo e o todo está contemplado na parte, o que parece indicar a reciprocidade e a pressuposição. A começar pelo fato de que cada jornada repete a mesma trama, mesmo com contradições, ou seja, a narrativa dobra-se sobre si mesma. Na mesma direção, as personagens têm sempre duplos reiterativos nas jornadas (Januário- efígie; Januário- Isidoro; Januário- Gaspar; Isidoro- Inácia), às vezes simétricos, às vezes assimétricos. Os sonhos também são reiterados pelas personagens e em todas as jornadas, como “caixas saindo dentro uma das outras”. A mesma observação podemos fazer com relação aos palcos principais, imagens especulares da própria narrativa como peça teatral. Além disso, os espetáculos em espaços públicos se reiteram e se expandem para os

espaços privados. Reiteradas também são as diversas vozes que denunciam a discriminação racial, a dificuldade ou impossibilidade de ascensão social dos menos favorecidos, os vícios e as mazelas da política na luta pelo poder, a concentração de riquezas nas mãos de poucos, as violentas relações de poder que se veem encenadas no obscuro período colonial brasileiro, mas que se estendem ao período da ditadura militar, época de escrita do romance.

Talvez fosse produtivo nos perguntar para que servem todas essas reflexões acerca da obra literária, ou qual a função da literatura. O próprio Autran já comparou o escritor aos carapinas, em “Os mínimos carapinas do nada” (2001). O conto encena os velhos que ficavam nas janelas das casas, nas cidades interioranas, esculpindo, tirando pequenas aparas de madeira, fazendo caracóis. Esses carapinas, como os escritores, esculpem até chegar ao nada. Escreve-se para chegar ao nada. Sim, ao nada. De caráter hedonista, a literatura, como toda obra de arte, não tem finalidade prática. Porém, assim como Dourado, reiteramos as considerações iniciais deste trabalho, quando pontuamos o imediatismo do mundo atual, para concordar com Candido (2004), que insere a literatura no campo da necessidade. De fato, o ser humano precisa de uma forma simbólica que lhe sirva de mediação no processo de percepção das coisas e do mundo, e a obra literária, como tal, possibilita esse entendimento. Sendo uma manifestação universal de todos os povos, em todos os tempos e lugares, a literatura confirma o homem em sua humanidade. O movimento é, dessa forma, ambíguo entre o nada e a necessidade.

O discurso ficcional de Autran Dourado põe em causa várias questões caras ao homem e com as quais ele precisa lidar. Por isso, a literatura é considerada, muitas vezes, perigosa. Ela tem o poder de produzir reflexão e o faz a cada vez que a obra é reiniciada por uma nova leitura, mesmo reiterada. Nada está acabado e fechado, tudo está pronto a ser reiniciado, cada vez que o jogo começa. Relembrando que o romance foi escrito durante a forte repressão do regime militar, em que arbitrariedades, repressão e violência eram consideradas ações comuns sobre bodes expiatórios, os considerados subversivos, em que minorias eram ignoradas pelo Estado, a leitura desse artefato cultural nos convida à reflexão sobre nossas crises passadas e, por que não, sobre nossa crise atual.

Como participantes do jogo de objetos fractais que se instaura na obra de Dourado, nosso lugar nesta escrita é incerto. Alterna-se. Ora mantém um distanciamento propício à explicitação de suas estratégias, ora se deixa precipitar no abismo a que imagens e palavras nos conduzem. Por isso, as abordagens críticas são também um convite para que o jogo continue.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: **Notas de literatura I**. Tradução de Jorge M.B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. p. 55-64.

AGAMBEN, Giorgio. **Homo sacer**- o poder soberano e a vida nua I. (Tradução de Henrique Burigo). 2.ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

ARISTÓTELES. Poética. Tradução de Antônio Carvalho. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1959.

AUERBACH, Erich. **Mímesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. Tradução da equipe da editora. 3ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1994.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. (Tradução de Michel Laud e Yara Frateschi Vieira). São Paulo, Hucitec, 1981.

BAKHTIN, Mikhail. O Discurso no Romance. In: **Questões de Literatura e Estética- a teoria do romance**. (Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et al). 3.ed. São Paulo: Editora UNESP, 1993, p.71- 210.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987a. p. 114-119.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987b, p.197-221.

BENJAMIN, Walter. Teses sobre o Conceito de História. In: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987c, p. 222-232.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENVENISTE, Émile. **Problemas de Linguística Geral I**. (Tradução de Maria da Glória Novak e Maria Luísa Neri). 4. ed. – Campinas, S.P.: Pontes, 1995 (vol. I).

BENVENISTE, Émile. **Problemas de Linguística Geral II**. (Tradução de Eduardo Guimarães et al. Campinas) São Paulo: Pontes, 1989.

BERMAN, Marshall. Modernidade ontem, hoje e amanhã. In: BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. Tradução de Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986. p. 15-40.

BIRMAN, Joel. **Psicanálise, ciência e cultura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Tradução de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução de Maria Helena Kühner. 11 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

BRANDT, P.A. **Produção de sentido: modelamento de arquitetura mental e blending**. Tradução J. Militão e S. Cavalcante. 2014. No prelo.

BRANDT, P. A. **A mente comunicativa** – entrevista. In: CAVALCANTE, ABRANTES e SOUZA (Orgs.). Revista Scripta - Vol. 18, N. 34, 2014. Dossiê Temático: Linguagem, Discurso e Cognição. Belo Horizonte, Editora PUC Minas, 2014, p. 323-330.

BÜHLER, K. The metaphor in language. In: **Theory of language- the representational function of language**. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1934/2011, p.391-406.

CAMPOS, Haroldo. Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira. In: **Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária**. São Paulo: Perspectiva, 2006, pp. 231-257.

CANDIDO, Antonio. A natureza da metáfora. In: **O estudo analítico do poema**. São Paulo: Humanitas Publicações / FFLCH/USP, 1996.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2012.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 9.ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

CANDIDO, Antonio. O direito a literatura. In: **Vários escritos**. 4.ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004.

CORBALLIS, Michael C. **The Recursive Mind: The Origins of Human Language, Thought, and Civilization**. Princeton; Oxford: Princeton University Press, 2011.

COSCARELLI, Carla. **Uma entrevista com Gilles Fauconnier**. Disponível em : <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1984-63982005000200012> Acesso em 24/07/2019.

COUTINHO, Afrânio. **Conceito de literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Vozes, 2008.

DOURADO, Autran. **Novelário de Donga Novais**. 2.ed. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1989.

DOURADO, Autran. Os mínimos carapinas do nada. In: MORICONI, Italo (org.). **Os cem melhores contos brasileiros do século**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p.510-517.

DOURADO, Autran. **O meu mestre imaginário**. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

DOURADO, Autran. **Os Sinos da Agonia**. 7.ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

DOURADO, Autran. **Os Sinos da Agonia, romance pós-moderno.** Disponível em : <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/26908/28688>> Acesso em 28/12/2017.

DOURADO, Autran. **Uma poética de Romance.** São Paulo: Perspectiva, 1973.

DOURADO, Autran. **Uma poética de Romance: Matéria de Carpintaria.** Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade.** Tradução de Pola Civelli. 5.ed. São Paulo: Editora perspectiva, 1998.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano-** a essência das religiões. (Tradução de Rogério Fernandes). São Paulo: Martins Fontes, 1996.

FAUCONNIER, G. & TURNER, M. **The way we think – conceptual blending and the mind's hidden complexities.** New York, Basic Books, 2002.

FONSECA, Laura Goulart. **Nos labirintos da memória:** a poética de Autran Dourado em Os sinos da agonia e Ópera dos mortos. Disponível em: <http://www.posciencialit.letras.ufrj.br/images/Posciencialit/td/2007/24-lauragoulart_noslabirintos.pdf> Acesso em 01/12/2016.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder.** Tradução de Roberto Machado. 23. ed. São Paulo: Graal, 2004.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir:** nascimento da prisão. Tradução de Raquel Ramallete. 42.ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2014.

FREUD, Sigmund. O estranho. Tradução de Jayme Salomão. In: FREUD, Sigmund. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud.** v.17: história de uma neurose infantil e outros trabalhos. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p.275-315.

FREUD, Sigmund. **Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud: v.9:** Gradiva de Jensen e outros trabalhos. Disponível em <<http://conexoesclinicas.com.br/wp-content/uploads/2015/01/freud-sigmund-obras-completas-imago-vol-09-1906-1908.pdf>> Acesso em 16/07/2019.

GIRARD, René. **A violência e o sagrado.** Tradução Martha Conceição Gambini. 3.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

GIRARD, René. **O bode expiatório e Deus.** Disponível em : <http://www.lusosofia.net/textos/girard_rene_o_bode_expiatorio_e_deus.pdf> Acesso em 22/07/2019.

HANSEN, João Adolfo. **Barroco, neobarroco e outras ruínas.** In: Destiempos. México, Distrito Federal, n. 14, p. 169-215, 2008. Disponível em: <<http://www.destiempos.com/n14/hansen2.pdf>> Acesso em 25/04/2019.

HATZFELD, Helmut. **Estudos sobre o barroco.** São Paulo: Perspectiva, 2002.

HUSTON, Nancy. **A espécie fabuladora**. Tradução de Ilana Heineberg. Porto Alegre: L&PM Editores, 2010.

ISER, Wolfgang. Epílogo. **O fictício e o imaginário**: perspectivas de uma antropologia literária. (Tradução de Johannes Kretschmer). Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 1996, p. 341-363.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: COSTA LIMA, Luiz. **Teoria da literatura em suas fontes**. Tradução de Heidrun Krieger Olinto e Luiz Costa Lima. 2ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002. v. 2, p. 955-987.

ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In: LIMA, Luiz Costa (org). **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. Tradução de Johannes Kretschmer. 2. ed. São Paulo: Paz e terra, 2002, p. 105-118.

LAKOFF, George. JOHNSON, Mark. **Metaphors We Live**. Chicago: University of Chicago Press, 1980.

LEPECKI, Maria Lúcia. **Autran Dourado: uma leitura mítica**. S. Paulo: Edições Quiron – MEC, 1976.

MAFRA, Jonny José. **Para entender a tragédia grega**. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/literatura_filologia/article/view/7061/6069> Acesso em 19/07/2019.

MAIA, Claudia Cristina. **Paisagem na neblina**: Os sinos da agonia, de Autran Dourado. Disponível em : <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-7D2J99/dissertacao_claudia_completo_definitivo_formatado.pdf?sequence=1> Acesso em 25/07/2019.

MARQUES, Reinaldo Martiniano. **Os sinos da agonia**: técnica narrativa e consciência trágica na ficção de Autran Dourado. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/BUBD-9DFG5H/dissertacao_reinaldomartinianomarques.pdf?sequence=1> Acesso em 01/12/2016.

MOISÉS, Leyla Perrone. A criação do texto literário. In: **Flores da escrivaniinha**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

MOSER, Walter. Versões do barroco: moderno, pós-moderno. In: **Sociedade e Estado**, 1994, v. VIII, n. 1/2.

MOSER, Walter. Spätzeit. In: MIRANDA, Wander Melo (Org.). **Narrativas da modernidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 1999

PAULINO, Graça, WALTY, Ivete. Leitura literária: enunciação e encenação. In: **Ensaio sobre leitura 1**. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2005. p. 138-154.

PLATÃO. **A república**. Tradução de Ana Paula Pessoa. São Paulo: Sapienza Editora, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. Tradução de Mônica Costa Netto. 2.ed. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. Formas de vida: Jacques Rancière fala sobre estética e política. Entrevista concedida a Guilherme de Freitas. **O Globo**, 8 dez. 2012. Disponível em: <<http://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/formas-de-vida-jacques-ranciere-fala-sobre-esteticapolitica-478094.html>> Acesso em: 03/11/2018.

RUSSO, Vincenzo. **Uma Dobra (Neo)Barroca: Modernidade, Pós-Modernidade e a inversão ideológica do Barroco**. Disponível em : <[file:///C:/Users/Majo/Downloads/15352-59816-1-PB%20\(4\).pdf](file:///C:/Users/Majo/Downloads/15352-59816-1-PB%20(4).pdf)> Acesso em 29/07/2019.

SOUZA, Eneida Maria de. **Encontro com escritores mineiros: Autran Dourado**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1996.

TURNER, M. **The Literacy mind: the origins of thought and language**. Nova York: Oxford University Press, 1996.

VICO, Giambattista. **Princípios de uma ciência nova**. Tradução de Antônio Lázaro de Almeida Prado. 2.ed. São Paulo: Abril cultural, 1979.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais de história da arte**. Tradução João Azenha Júnior. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

ZIZEK, Slavoj. **Violência: seis notas à margem**. Tradução Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 2009.