

O espaço da voz em *Os sinos da agonia*, de Autran Dourado

Susana Moreira de Lima

Doutoranda em Teoria Literária e pesquisadora do Grupo de estudos em Literatura Brasileira Contemporânea da UnB. sulima42@yahoo.com.br

Resumo Este artigo analisa relações de poder e seus deslizamentos através das personagens de *Os sinos da agonia*, 1974, de Autran Dourado, a partir do qual se discute a legitimidade da voz dos vencidos, a ocupação ou não de espaços – em contexto narrativo ambientado num Brasil Barroco, impregnado de contradições – e a construção de identidades dos brasileiros, percebendo a representação da problemática dos atores sociais atravessados pelas regras opressoras e elitizantes da sociedade.

Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão – ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali, se realiza o ritual antropofágico da literatura latino-americana.

Silviano Santiago

O chão move-se sob os pés das personagens, em *Os sinos da agonia*, no qual narra-se a história de personagens representantes de identidades ainda não bem definidas, estas não têm espaço certo, delimitado, estão buscando seu lugar. Vivem na ponte móvel entre fronteiras de uma divisão social em construção, por isso seus perfis se confundem: mais escuro, mais claro, mais rico, mais pobre; legítimo, ilegítimo, honesto, desonesto; mentira ou verdade, rosto ou máscara. As relações das personagens com o espaço permeiam todo o romance. Os espaços são móveis, inseguros, porque a história trata de um momento de mudanças, de ascensão e declínio social. A base econômica passa do ciclo do ouro para o do couro, há encaminhamentos para a abolição dos escravos, a sociedade é cada vez mais mestiça. Trata-se da morte de várias situações, valores e do nascimento de outros. É, portanto, uma narrativa de vida e de morte.

Ao mesclar os tempos, Autran Dourado aponta o significado das referências históricas para que se reflita sobre a opressão no tempo do espaço ficcional, ligando-o ao presente do espaço “real”. Publicada em 1974, essa história é ambientada num cenário revestido da segunda metade dos Setecentos, quando as questões de oposição contra a coroa também eram tratadas com punição e morte. O período da Ditadura Militar, inaugurado em 1964 e prolongado até a metade da década de oitenta, foi marcado pela repressão extrema e pelos horrores da tortura e, desse clima, há elementos no romance *Os sinos da agonia* que trazem a memória da dor e do sofrimento passado e despertam para esse momento repleto de dores e silêncios. Mas a obra não fica presa ao tempo da escrita, ela é capaz de estender seu grito de denúncia além da aflição do período militar, porque trata da condição a que estão submetidos homens e mulheres, organizados em uma sociedade constituída de preconceitos e privilégios. O escritor descreve a vida hu-

mana até o “incomensurável”, até seus “últimos limites”, e “o romance anuncia a profunda perplexidade de quem a vive” (BENJAMIN: 1986, p. 201).

O episódio da morte de João Diogo Galvão sugere, numa leitura simbólica, um convite à luta pela derrota do poder a partir da união dos oprimidos e leva-nos a questionar: quem é o condutor, quem é o conduzido? Malvina guia Januário em sua casa, no escuro, depois de matarem o velho João Diogo. Ambos são oprimidos por um terceiro. Matam-no. Mas na relação entre eles há outra composição de ordem social. Malvina trai Januário, minando o caminho determinado por ela para que ele siga, detendo-o em sua liberdade, ao usar as marcas sociais dele para encobrir suas pegadas na construção da armadilha.

Nesta perspectiva, verifica-se um deslizamento da ordem social e confirma-se a luta desenfreada e violenta pela ocupação de um espaço ilegítimo, segundo a ordem já estabelecida, que, no fundo, é a busca pelo poder. Esta ocorre por não se encontrarem alternativas, tendo em vista a existência de fossos enormes de desigualdades sociais. Esses movimentos das personagens no espaço ficcional representam a caminhada possível dos indivíduos nos espaços sociais atravessados por problemáticas semelhantes.

Observa-se nessa obra de Autran Dourado uma literatura que dá espaço para a voz dos oprimidos da história, na medida em que os revela silenciados por uma estrutura social esmagadora, centrada no “poder”, conquistado ou preservado à base de violência, dado presente nas ações humanas, e traço predominante na formação da identidade nacional.

O local de fala

Não se sabe onde termina a trama verbal e onde começa o espaço.
Rilke

Autran Dourado narra, em 1974, uma história de opressão acontecida ficcionalmente por volta do final dos anos 1700, pela possibilidade de reportar-se a essa condição de denúncia e motivar o leitor à reflexão sobre a situação política e social de um país que já no século XVIII sofria críticas por meio da literatura, a exemplo de *As cartas chilenas*, que, como diz Antonio Candido, “expõe com veemência a corrupção e os abusos do poder” e, segundo ele, na poesia da segunda metade do século XVIII “manifestam-se as tendências didáticas e de crítica social”, e que, “sofrendo influência da Ilustração, elas constituem um esboço do que seria a consciência nacional propriamente dita” (CANDIDO: 2000, p. 171).

Em *Os sinos da agonia* discute-se o período histórico mencionado e suas implicações, principalmente no que tange à impossibilidade de expressão dos marginalizados. Representação disso é a posição ocupada pela personagem Januário, mestiço bastardo e pobre, em uma sociedade preconceituosa cujos interesses estão ligados ao poder econômico, que leva em conta sua condição social e não legitima sua voz, que se cala. Autran Dourado usa o espaço ficcional para dar voz, ou não, às personagens desse romance, que denotam através de suas ações o *locus* de enunciação possível.

O discurso ficcional das personagens é pura ambigüidade. Januário e seu *entre-lugar*¹: nem branco, nem índio, oscila entre pertencer a uma estratificação social ou outra. Ele é filho ilegítimo com privilégios, fica sempre entre duas posições, não é senhor nem escravo, sua voz não ocupa decididamente nenhuma delas; vê o mundo dos brancos com olhos impregnados das crenças oriundas de suas origens mais próximas da cultura africana e da indígena. A análise de sua condição permite-nos refletir sobre a formação de identidades dos brasileiros, marcada por ritual e misticismo. Ao ouvir a

¹ O termo *entre-lugar* (de Silviano Santiago, adotado pelas tradutoras de *O local da cultura*, de Homi Bhabha), usado neste trabalho, deve ser entendido no sentido de “nem um nem outro”, conforme a referida obra, p. 195.

história, narrada por Isidoro, do enforcamento do ‘calunga’, preparado para anunciar à cidade a isenção de crime para sua morte, Januário sente-se já como morto, rende-se ao ritual em que é morto em efígie, numa alusão ao *voduísmo*². Ele crê na eficácia dessa prática, aproximando-se do que pensam os negros Isidoro e Inácia, mas difere da posição ocupada por Gaspar e Malvina, brancos. Esse ponto de semelhanças e diferenças evidencia a questão cultural que permeia a formação de identidades dessas personagens, ora aproximando-os, ora afastando-os.

Malvina, Inácia, Januário, Isidoro, Gaspar e João Diogo transitam por territórios de poder diversos; ora têm mais poder, ora menos, de acordo com seus interlocutores, e estes variam entre si. Sob o ponto de vista da teoria cultural contemporânea, tais personagens representam o que se chama de hibridização, “identidades situadas assimetricamente em relação ao poder”, na medida em que confunde a estabilidade e a fixação da identidade e, assim, “afeta o poder”, resultando no que Bhabha chama de “o terceiro espaço”: este “introduz uma diferença que constitui a possibilidade de seu questionamento” (SILVA: 2000, p. 87).

Isidoro e Inácia estão com um pé na soleira da porta da “casa grande” e o restante do corpo “na senzala” e é desse local que falam, quando lhes dão voz, mas com linguagem cifrada, quase muda. Ele com o olhar, ela com pequenos gestos que significam sinais rumo à mudança social, indiciada nos encaminhamentos dados às relações nesse período ficcional. Eles vivem momentos de transição, de conflitos, e negociam com seus senhores. Quando as personagens movem-se livremente entre os territórios simbólicos de diferentes identidades, pode-se dizer que este é um movimento de “cruzar fronteiras”, o que “significa não respeitar mais os sinais que demarcam ‘artificialmente’ os limites entre os territórios das diferentes identidades” (SILVA: 2000, p. 88).

Malvina fala de um local cujo brilho, que espelha sua nobreza vicentina, é falso: representa uma linhagem da classe dominante que agoniza, empobrecida pelo declínio do Ciclo do Ouro. Ela vê a realidade por esse filtro, luta com as armas disponíveis para manter-se nessa posição, usa as estratégias possíveis para unir-se a quem tem posses para sustentar sua nobreza.

Por outro lado, João Diogo, que possui a riqueza, fala de um “palco” privilegiado. Pode comprar tudo, até um sobrenome. Passa a envergar uma pose de nobre que lhe assenta mal, por usar roupas que lhe dão um aspecto risível e deixam claro o seu desconforto. Ao maquiarse, mascara sua origem, fica com a pele mais branca, na tentativa de adquirir legitimidade nessa sociedade, na qual procura estar próximo de quem a comanda (MARQUES: 1984, p. 32).

Gaspar fala de um local ainda mais diverso, pois este é muito culto. Não é nobre de berço, mas possui riqueza e por ter “recebido educação nas melhores universidades do reino e freqüentado as cortes da Europa” (MARQUES: 1984, p. 32), adentra um espaço social causando receios. Não se sabe onde pode chegar a externalização de suas idéias, que são críticas e contestatórias. Ele é quem possui o conhecimento proveniente de livros que, por não serem do domínio de outros ao seu redor, é temido. Não se sabe qual o alcance do efeito emanado dessa sabedoria, que pode fazer alguém ter idéias diferentes dos outros, ter coragem para dizer coisas que causem desacordos. Além do mais, usa elementos contra os quais não se conhecem as estratégias de defesa, então se respeita ou aniquila-se. No caso do pai dele, há o respeito: “Aprendera a se conter diante do filho, cujas letras e sabença respeitava” (OSA, 97). Porém, aconselha-o para que não fale de suas idéias perto dos outros. Como pano de fundo, no fio da narrativa que tece a história de Gaspar, sugere-se uma reflexão sobre o crime do período ditatorial: a escrita e a leitura, a expressão de idéias críticas à situação e aos governantes. Passagem ilustrativa dessa leitura da obra é, dentre outras, esta que se dá numa conversa entre Gaspar e seu pai:

² Prática de feitiçaria, da religião vodu (*Dicionário Houaiss*). Consiste em confeccionar um boneco num ritual que o nomeia, reportando-se à pessoa alvo do feitiço. Depois passa-se a espetar o tal boneco nos pontos onde se deseja que a pessoa sinta dor (ROSA, Guimarães. “São Marcos” in *Sagarana*, p. 23).

corria perigo. Aquelas falas, aqueles livros. Só saber outra língua, ter livraria sem ser clérigo ou letrado, era muito perigoso. Sabia que de vez em quando o filho falava estas coisas mais abusadas, tinha idéias estúrdias. Aquilo que disse uma vez na presença do Capitão-General e ele bondoso e amigo fez que não ouviu, de que tinha até muita honra em ser mazombo, deixara-o acabrunhado. Chegou mesmo a dizer ao pai coisas piores sobre a governança. Rematadas insanidades, melhor esquecer (*OSA*, 100).

A postura de Gaspar é um problema para a elite, pois ele tem cultura e não quer ocupar cargos ao lado do governo. Esta recusa faz dele uma ameaça, já que Gaspar, ao ficar de fora, toma posição propícia para um ataque, a eles ou às suas idéias. Mas seu pai pondera: “os tempos eram perigosos. Ele não deveria nunca falar assim, nem pensar alto, as paredes têm ouvido, se lembrasse sempre”, e o avisa de que “o Capitão-General era seu amigo, mas não perdoaria nunca se soubesse que tinha um filho herético (...) eram idéias de satanás, nunca lhe disseram os padres da Companhia?” (*OSA*, 100). João Diogo teme que as idéias do filho, se conhecidas, denunciem sua dúvida da Fé, e assim del-Rei, o que neutralizaria qualquer ajuda que pudesse dar a ele. O filho sabe disso e cala-se, dando continuidade, nessa narrativa, ao jogo de máscaras sociais.

De um lado, Januário reconhece-se “miúdo demais diante da trama contra ele”, mesmo a verdade sendo outra, “ele não podia nunca dizer”. E ainda assim, “como provar, se só ele e Malvina sabiam de tudo?” Isidoro também sabe, mas “de que valia o testemunho de um preto, além do mais seu escravo?” (*OSA*, 63). Januário chega a duvidar de si mesmo: “sob a lógica fria de fatos tão bem acasalados, parecia a ele mesmo mais verdadeiro do que a verdade. A sua própria verdade às vezes parecia ser a mais absurda, não a outra agora inventada” (*OSA*, 63). De outro lado, Gaspar esquiva-se do contato com uma sociedade hipócrita, preferindo conviver com os negros e mestiços nos matos:

tinha deixado de pensar como antigamente, quando vivia entre peraltas e academias no reino. Quando viu que mazombos e branquinhos eram tudo gente da mesma laia. Quando falavam em idéias luminosas, só pensavam mesmo em si e no seu acrescentamento. No país das Minas, povoado de pretos e mulatos, caribocas e mameucos, pensar como eles pensavam, deixando essa gente toda de lado... *Eles é que tinham de tomar a si a apreitada, toda essa terra era deles* (*OSA*, 101, grifo meu).

Neste trecho pode-se ler a mensagem tão oportuna ao quadro político de repressão, tanto da década de 1970 quanto do final dos Setecentos. E, no trecho a seguir, vê-se o retrato irônico da preocupação comum à época na fala de pais cujos filhos possuíam idéias revolucionárias: “João Diogo ouvia lívido (...) ainda bem que o filho vivia agora sozinho pelos matos, não tinha amizade com branco nenhum, *ninguém* podia escutá-lo” (*OSA*, 101, grifo meu). Neste discurso, além da alusão ao silêncio repressor que perpassou o período da Ditadura Militar no Brasil, flagra-se a declaração de que se não for branco, “não é gente”, não é “ninguém”, confirmando o preconceito que atravessa toda a construção das identidades no contexto nacional, deixando claro, dentro do universo ficcional, que o poder passível de temor só poderia vir de um branco.

O Poder real, regulador, tanto exercia sua força externamente, personificada pelo sino – objeto presente no texto, quase uma personagem, que chama insistentemente Januário e marca sua agonia, denunciando-a –, quanto internamente, uma vez que este não consegue desvencilhar-se de seus pensamentos sobre o passado e seu lugar nessa sociedade que, de certo modo, acaba por puni-lo por sua condição de mestiço e bastardo. Seu crime? Pertencer involuntariamente a um grupo que serve de bode expiatório para quem detém o poder em mãos brancas. Ele cumpre seu papel, e ocupa o espaço que lhe cabe nessa cena.

Do mesmo modo, Gaspar também tem a voz abafada pela posição de seu pai, João Diogo Galvão, nessa mesma sociedade. De locais diferentes, mas ao encontro do mesmo destino de Januário, ambos são vítimas da opressão que os silencia: um porque não teria crédito, o outro porque ocupa uma posição ideológica contrária à dos poderosos que cercam seu pai, e é intelectualizado, contestador, o que representa uma ameaça à permanência do poder pela força. Um se cala pela pobreza e cor, o outro se afasta mudo pelo isolamento que lhe causa o conhecimento dos livros, e por desprezo à hipocrisia. Essas duas origens da marginalização em que são colocadas as duas personagens irão, por vezes, projetar a imagem de ambos em um só: oprimido, fraco; amam a mesma mulher, Malvina, e a ambos foi vedada a possibilidade da continuidade desse amor, pelos mesmos motivos que os silenciam.

Porém, ao passo que representa o intelectual silenciado pela classe dominante a que pertence, Gaspar é impelido a assumir sua cumplicidade com esta, para não ferir os interesses da mesma com as próprias idéias. Sua imagem pode ser preservada. Já desligado de sua causa ideológica inicial nessa história, só essa personagem tem possibilidade de sobrevivência, dentre as concebidas nesta análise como socialmente marginalizadas, já que, depois da morte do pai, Gaspar passa a ocupar o lugar dele e a reproduzir a ideologia da corte, que tanto repudiava antes. Essa atitude testemunha a supremacia do pensamento burguês por meio de cooptação de alguns de seus membros críticos. Gaspar fica amigo do Capitão-General, a quem interessa tê-lo a seu lado e, ao rejeitar Malvina, é acusado por ela de ser cúmplice no assassinato de João Diogo. No texto não há a informação de que ele será punido de fato, há apenas a de que não pensa em resistir, embora não se fale na decisão do Capitão-General sobre o caso. Fica no ar a indefinição desse desfecho, tal como tudo na vida dele. O autor deixa em aberto o destino de Gaspar. Malvina e Januário entregam-se à morte. O intelectual poderia ter sido ouvido, mas ele se cala. Os gritos abafados dos marginalizados e a boca imóvel do herdeiro da burguesia dão seus recados. Fica como objeto de reflexão a “obra”, cuja existência peregrina permite o filtro da realidade a cada releitura, a cada tempo do leitor, a cada leitor e seu tempo.

Escrita e poder

Tudo se ativa quando se acumulam as contradições.
Gaston Bachelard

Gaspar pertence ao grupo de letrados, constituído por uma minoria elitizada. Sua posição na sociedade diz respeito ao que escreve Ángel Rama em “A cidade escriturária”³. Ao mesmo tempo em que Gaspar tenta fugir dos espaços representativos da “cidade letrada”, no sentido abordado por Rama, ao embrenhar-se nos matos para caçar com os negros e mestiços, ele não pode escapar de sua condição de branco e letrado, já que cursara a universidade na Europa e é um sujeito culto. Trata-se de um ser ambíguo e essa ambigüidade se estende por outras questões de sua vida, como o amor por Malvina, que não deixa claro, nem nega; ou quanto à própria condição de herdeiro da classe dominante, que rejeita a princípio, mas se contradiz, ao assumir os negócios do pai quando este morre. Daí em diante opera-se uma mudança em Gaspar e ele parte para o casamento com uma mulher semelhante a sua mãe: submissa, pura, simples.

O casamento é abordado por Silviano Santiago como um jogo definidor de posições dentro da sociedade, em que se opõem liberdade e prisão, sentimento e razão: “o homem recorre à razão (casamento) para restringir sua liberdade, aceitando as corren-

³ RAMA, Ángel. “La ciudad escrituraria”, em *La crítica de la cultura en America Latina*, p. 3: (grifos do autor), tradução minha e de Gislene Barral.

tes da virtude” (2000, p. 31). Gaspar retém-se para não se entregar aos desejos, e submete-se a esse ato que o leva a se embrenhar mais na “cidade letrada”, pelo registro escrito, em documento, dessa união que poderá resguardá-lo socialmente de uma ameaça contra suas reais vontades. Protege-se de si próprio, de seu ‘eu’ despido da máscara social, aprisionando-se na estrutura capaz de sustentar a farsa que representa.

Autran Dourado evidencia a contradição de sentimentos e posturas de cidadãos brasileiros na personagem Gaspar. Sua constituição, frágil, precisa aparentar ser mais forte. Por isso, parte para os sertões assim que chega da Europa, pois é preciso habituar o corpo. Gaspar é também um sem-lugar, mas por razões diversas das de Januário. Não se ajusta à sociedade da corte, porém não pertence ao grupo dos negros aos quais se junta. É um “desterrado”, como diz Holanda: “somos uns desterrados em nossa própria terra” (in SCHWARZ: 1988, p. 14). Vive sendo dois em um só, é híbrido. Dourado constrói uma personagem cuja trajetória é marcada pela contradição: “é” o que não assume, e assume o que “não é”; pensa como liberal e serve-se de escravos; tem origem brasileira, mas educação européia e não se ajusta bem a nenhuma das duas culturas. Ao voltar da Europa, ele não encontra interlocutores, assim como tem sido com a literatura brasileira, cujos escritores falam para uma minoria.

Escrito em um período crítico em que muitos intelectuais eram punidos por lerem ou falarem a respeito de certas idéias em livros e jornais, esse romance traz a possibilidade de reflexão sobre o comportamento social relativo à educação, a qual não era comum entre as mulheres ou aos menos afortunados, no tempo em que está ambientada a ficção, quando a leitura era aceitável entre os letrados, um número reduzidíssimo, mesmo assim os poucos livros disponíveis eram sujeitos à censura. A classe dominante tinha acesso ao estudo, porém só lhe interessavam aqueles que pudessem ser seus pares, coadunando com seus ideais e não outros, como foi o caso de Gaspar, que precisava esconder suas verdadeiras idéias para manter seu prestígio nessa classe que poderia protegê-lo ou incriminá-lo.

Malvina sabe ler e escrever. E, embora Gaspar fuja do meio elitizado, com ela reencontra o sentido para ficar em casa, na cidade, dedicar-se à literatura e à música. É o caráter contraditório de Gaspar. Seu retorno à “cidade letrada”, a mesma que irá engoli-lo, arrastando-o para continuar o papel antes exercido por seu pai. Mesmo João Diogo, apesar de não ter estudos, encaminha-se à cidade letrada ao enviar seu filho para educar-se na Europa, criá-lo no meio social da elite para fazer parte dela, tarefa que acaba cumprindo. Vive num entre-lugar – não faz parte da corte nem da massa –, é contra tudo o que envolve seu pai, enquanto vivo. Com a morte dele, Gaspar deixa suas antigas convicções de lado, ou esconde-as, toma posse de seu lugar, e dá ordens para que retirem a maquiagem do pai morto, desmascarando-o.

Januário também retorna à “cidade letrada”, ao entregar-se à Lei. Apesar de saber ler e escrever, pois troca bilhetes com Malvina mesmo sendo um mestiço, não faz parte de uma elite que o proteja no âmbito social. Desiste de fugir, deixa-se levar pela força da mão del-Rei, que nunca aparece, “mas sobrepára como fonte de tudo” (CANDIDO, 1998, p. 42). Afetado com a pantomima de sua morte encenada na praça, ritual impregnado de símbolos da sua formação híbrida de identidade cultural, já que convive com as duas culturas, a das Leis dos homens del-Rei e a das crenças de seu povo do lado não branco, este aceita sua sina entregando-se, desistindo de lutar contra os dois poderes que o regem. Lê-se, nesse episódio, a punição exemplar a outros que pensem em subverter a ordem estabelecida pelo poder, a imagem da repressão, pela tortura psicológica que a dor do outro, transgressor, pode causar a seus seguidores, desencorajando-os.

A sobrevivência de Gaspar é ameaçada pela escrita, pois a carta de Malvina ao Capitão-General pode levá-lo a decidir o destino da manutenção da face positiva da elite. Malvina põe em xeque a nova ocupação de espaço por Gaspar; questiona sua continuidade acomodada. Ela representa a figura de “sedição” e dá esse contraponto à história da elite, encenada por Gaspar em sua sucessão a João Diogo.

Por que Autran Dourado daria voz a esses oprimidos e permitiria suas mortes, deixando a possibilidade de vencer a continuidade da classe dominante? O autor teria “matado” Malvina e Januário, e deixado em suspense a possibilidade da sobrevivência de Gaspar, uma vez que este assume seu lugar na elite, alia-se ao capitão-general, para denunciar a continuidade da classe dominante? Estaria embutindo na história a crítica, já que coloca essa contradição no próprio texto? Qual o papel desse narrador que mostra as fissuras de cada ângulo de visão de seus personagens e encerra a história como tem sido a História? *Os sinos da agonia* é um livro, como diz Silviano Santiago, que nos serve de “farol”:

os muitos livros que temos e que envolvem, de maneira descritiva, ensaística ou ficcional, o território chamado Brasil e o povo chamado brasileiro, sempre serviram a nós de *farol* (...) Com a sua ajuda e facho de luz é que temos caminhado, pois eles iluminam não só a vasta e multifacetada região em que vivemos, como também a nós, habitantes dela que somos (...) São eles que nos instruem no tocante às categorias de análise e interpretação dos valores sociais, políticos econômicos e estéticos que – conservadores, liberais ou revolucionários; pessimistas, entreguistas ou ufanistas – foram, são e serão determinantes da nossa condição no concerto das nações do Ocidente e, mais recentemente, das nações do planeta em vias de globalização (SANTIAGO: 2000, p. 2).

Nesta perspectiva, o estudo desse romance pode elucidar a reflexão sobre a história brasileira em nível social e individual. E a cidade Duas Pontes – criada por Autran Dourado, só não usada como cenário em *Os sinos da agonia*, no qual Vila Rica substitui aquela – serve de localização da memória das experiências do autor, pois que, como escreveu João Luiz Lafetá, “pretende ser ainda o retrato condensado do Brasil, ou pelo menos daquela parte do Brasil que interessa ao escritor, e sobre a qual ele se debruça para entendê-la e explicá-la. Também para entender-se e explicar-se” (1997, p. 31).

Há um movimento de autoconsciência na obra autraniana que, de modo bem-humorado, trágico e lírico traz no romance, na forma concretizadora de intrigas e personagens, uma complexidade social que poderia, segundo Lafetá: “resvalar para o tom alegórico, mas que nele está sempre presa à experiência vivida, adquirindo consistência de símbolo” (LAFETÁ: 1997, p. 28). Neste sentido, pode-se evocar um elemento simbólico que perpassa todo o romance em estudo, o “sino”. Sua representação do controle que exerce sobre as pessoas pela mão do clero, mas sob o comando de um governo totalitário, repressivo pesa a cada badalada para cada personagem dessa que é uma história de opressores e oprimidos, cada um com a sua máscara, cada qual com sua angústia. E o escritor iluminando tudo isso com seu poderoso “farol”. De acordo com Schwarz,

ao longo de sua reprodução social, incansavelmente o Brasil põe e repõe idéias europeias, sempre em sentido impróprio. É nesta qualidade que elas serão matéria e problema para a literatura. O escritor (...) só alcança uma ressonância profunda e afinada caso lhes sinta, registre e desdobre – ou evite – o descentramento e a desafinação (...) a matéria do artista mostra assim não ser informe: é historicamente formada, e registra de algum modo o processo social a que deve sua existência (...) embora lidando com o modesto tic-tac de nosso dia-a-dia, e sentado à escrivaninha num ponto qualquer do Brasil, o nosso romancista sempre teve como matéria, que ordena como pode, questões da história mundial; e que não as trata, se as tratar diretamente” (SCHWARZ, 1988, p. 24-5).

A discussão sobre o indivíduo letrado, suscitada pela personagem Gaspar nesse romance, reporta-nos à reflexão acerca da História do escritor escrevendo a história de *Os sinos da agonia*, e, ao mesmo tempo, da História de um país que também é feito de

contradições e que possui uma literatura feita dessa mesma matéria, que Autran Dourado sabe tão bem modelar e transformar em arte. Segundo Candido, “nos países da América Latina a literatura sempre foi algo profundamente empenhado na construção e na aquisição de uma consciência nacional, de modo que o ponto de vista histórico-sociológico é indispensável para estudá-la” (2000, p.180). Assim, Autran Dourado proporciona aos leitores de *Os sinos da agonia* essa consciência nacional, ao escrever, num tempo real do autor – historicamente comprometido com a opressão –, mergulhando a narrativa em um contexto histórico marcado por críticas e atuações contra a situação política e social de então. Reside aí, dentre outras, a contribuição do escritor para a reflexão sobre uma realidade não só dos brasileiros e brasileiras, mas de homens e mulheres organizados em sociedade, e o faz com um olhar impregnado de sua cultura.

Deste modo, o autor retrata brasileiros não localizados, pois ao longo da narrativa fala sobre um local ao mesmo tempo novo e antigo, que nos reporta à História, fazendo-nos enxergar uma perspectiva também atual da dimensão humana e sua movimentação pelo espaço social. Diz não só de um local físico, mas de um local de fala das pessoas, de espaços demarcados, segundo critérios bem definidos pela condição social existente, mas que são móveis de acordo com a circunstância e a relação interpessoal. E, ao mesmo tempo, discute questões de legitimidade da ocupação de espaços sociais, não apenas do local escolhido para ser o pano de fundo do cenário dessa história, Vila Rica, mas da condição humana nessa ocupação sócio-espacial.

Legitimidade da voz

Relações de comunicação são também relações de poder simbólico, onde se atualizam as relações de força entre os locutores e seus respectivos grupos.
Pierre Bourdieu

O espaço físico e o espaço social ocupados pelas personagens desse romance estão intimamente ligados, ambos denotam o local de enunciação do discurso de cada um. É de acordo com esse espaço que se percebe a legitimidade da voz dos mesmos, mas em graus diferentes, que variam de acordo com o interlocutor e com as circunstâncias. A fragilidade da situação de Januário coloca sua voz à margem de uma sociedade que só daria ouvidos à esposa legítima, branca e rica de um homem branco, rico e amigo do Capitão-General. A palavra de Januário de nada valeria, por isso ele aceita fugir. Essa é uma questão de legitimidade do discurso. Não é possível a credibilidade em sua versão da história, mesmo por seu pai, “Filho meu carijó só tinha mesmo que me desonrar” (*OSA*, 68), por isso ele se cala sem tentativa de defesa.

A esse respeito, Pierre Bourdieu afirma que “a estrutura da relação de produção lingüística depende da relação de força simbólica entre os dois locutores”, ou seja, “da importância de seu capital de autoridade” e este “não é redutível ao capital propriamente lingüístico”. O autor afirma que a competência é capacidade de se *fazer escutar* e que a língua é um instrumento também de poder. Ele diz que “não procuramos somente ser compreendidos mas também obedecidos, acreditados, respeitados, reconhecidos”, e ressalta o “*direito à palavra*”, à linguagem legítima, autorizada. Neste sentido, Januário denota saber que sua voz não é de autoridade, pois, como diz Bourdieu “a competência implica o poder de impor a recepção (...) O discurso supõe um emissor legítimo dirigindo-se a um destinatário legítimo, reconhecido e reconhecedor (1994, p. 160-1). Entre Januário e seu pai, Tomás Matias, não há espaço de voz para se chamarem de pai, de filho, há discrição sobre a bastardia. O silêncio aparece como marcador da diferença entre pai e filho, mostrando a distância entre eles. Januário confunde-se a respeito de sua própria identidade: “meio branco”. É mestiço, porém possui um escravo negro. Tem autoridade sobre alguns e é subjulgado por outros.

Mas há o outro lado do silêncio – o oposto do silêncio a que se vê obrigado submeter-se Januário, pela ilegitimidade de discurso e pobreza –, Gaspar, apesar de sua riqueza, é estranho ao meio social pela cultura e por não compartilhar da hipocrisia dos dominantes. O silêncio surge como marca de ocorrência social. A verdade e a mentira ficam num limite tênue nessa história. O que há de verdadeiro não é dito e o que se expressa atende a interesses das regras sociais e não corresponde à verdade. Um bom exemplo disso é o trecho a respeito da relação entre Gaspar e seu pai: “Apesar de falar que queria, o pai era capaz de não permitir franqueza, não estava no costume” (OSA, 102). Januário silencia para seus superiores. Gaspar esconde seus reais pensamentos para não se comprometer com a elite.

Assim, há duas faces do silêncio representadas nessa narrativa pelo duplo Januário/Gaspar: a exclusão pela ameaça do poder. O silêncio decorre da necessidade de se proteger da punição. Januário recebe de seu pai um tratamento que o faz diferenciado entre seus iguais. Tomás deseja dele um comportamento “de branco”, mas espera que possa frustrar-se, o “filho carijó” o “desonrara”. Ele traz o preconceito sobre o mestiço em sua concepção de mundo, e não é capaz de aceitar a diferença. Neste contexto, pode-se estabelecer uma relação entre tal postura e a argumentação de Bhabha: “ao negar a condição culturalmente diferenciada do mundo colonial – ao ordenar ‘vire branco ou desapareça’ – o colonizador fica também preso na ambivalência da identificação paranoica, alternando entre fantasias de megalomania e perseguição” (1998, p. 99). Gaspar incomoda-se com o fato de ter que responder ao chamado da elite à qual pertence, porém despreza: “quando viu que mazombos e branquinhos eram tudo gente da mesma laia” (OSA, 101).

Para Bhabha, “o ato de reconhecimento e recusa da ‘diferença’ é sempre perturbado pela questão de sua re-presentação ou construção” (1994, p. 125). Isidoro, o escravo fiel e manso, traz dentro de si o ódio cravado e, mesmo quando tem a chance de ser libertado, sente-se preso; Inácia está sempre pronta a defender os interesses de sua senhora, o que lhe confere privilégios. A reflexão em torno da construção dessas personagens pode ser iluminada pela idéia de Fanon sobre o “papel crucial” que exerce a “fantasia colonial nas cenas cotidianas de subjetificação em uma sociedade colonial (...) as produções do ‘desejo colonial’ marcam o discurso como um ‘ponto favorecido para as reações defensivas mais primitivas, como voltar-se contra si próprio, tornar-se um oposto, uma projeção, uma negação’ (BHABHA, 1998, p. 125). É o caso de Isidoro e de Januário. Outra questão ressaltada por Bhabha, e que se pode ler na atuação das personagens Januário e Gaspar, é que, para Fanon, “o mito do Homem e da Sociedade é fundamentalmente minado na situação colonial. A vida cotidiana exhibe uma ‘constelação de delírio’ que medeia as relações sociais normais de seus sujeitos: “O preto escravizado por sua inferioridade, o branco escravizado por sua superioridade, ambos se comportam de acordo com uma orientação neurótica” (1998, p. 74).

Nessa perspectiva, Gaspar, pelo fato de ser branco, carrega a “obrigação” de ser senhor, de possuir uma superioridade obrigatória, que é mais uma forma de ser escravo de uma ordem social; Januário, por ser meio branco e meio negro, também é marcado pelo estigma de ora ser superior, para os negros, e ora ser inferior, para os brancos. Por isso quer virar negro. Nessa esteira desfila também Isidoro, rotulado pela inferioridade conferida a ele pela cor negra. A sua força está justamente no silêncio, quando na presença de brancos. Guarda para si o que tem a dizer, protegendo-se assim da punição pela ousadia de pensar e de discernir, de perceber seu lugar no mundo e sonhar com algo mais justo. O sonho de Isidoro traduz o desejo de uma identidade livre de conflitos: “Um quilombo (...) do tamanho da minha nação, onde coubesse tudo quanto é preto... um quilombo assim que nem o reino do céu que branco promete pra gente no fim da vida” (OSA, 31-2). A representação da busca de liberdade, de mudança da situação é associada ao ideal veiculado pela cultura do homem branco. É preferível tentar uma saída, ainda que pareça um sonho impossível, a ficar inerte frente aos acontecimentos. Neste sentido, cabe citar o que afirma Regina Dalcastagnè, em *O espaço da dor*: “transcender o real, buscar o impossível num momento de absoluta negação do homem é tão

profundamente humano quanto se organizar num pequeno grupo e pensar que se vai fazer revolução” (DALCASTAGNÈ: 1996, p. 111).

Isidoro encontra refúgio para sua condição no retorno às origens. Ele passa a falar apenas na língua materna. Assim, afirma sua identidade ao silenciar para o mundo dos brancos, já que para este sua voz não tem valor. Sua decisão de falar apenas ioruba traduz a própria morte para o mundo dos brancos, porém seu impulso para formar um quilombo com seus iguais, e de viver em liberdade, o projetam em direção à vida. Essa vida nova à qual se lança Isidoro espelha a nova vida escolhida por Januário, uma vez que ele caminha para a morte ficcional que o levará para a renovação da vida, se tomarmos como referência o que diz Blanchot acerca de “o espaço da morte e o espaço da fala”. Segundo ele, Rilke afirma que os homens são “infinitamente mortais”, mais que isso, e que as coisas todas são perecíveis, “mas somos as mais perecíveis, todas as coisas passam, transformam-se, mas queremos a transformação, queremos passar e o nosso querer é essa ação de passar adiante, de deixar para trás” (1997, p. 138-9). Assim, a ação de Januário em direção à morte é a força última que lhe move rumo à transformação não conseguida na vida que lhe coube. Porém, ele pode optar pela morte, interpretada aqui como uma forma de restauração da posse de si, ao escolher um caminho em direção a seu interior.

Segundo Blanchot, “a conversão, esse movimento para ir na direção do mais interior, opera onde nos transformamos ao transformar tudo, tem algo a ver com nosso fim – e essa transformação, essa realização do visível no invisível de que temos o encargo, é a própria tarefa de morrer” (1997, p. 139 – grifos do autor). Não há lugar para a fala de Januário. O espaço conquistado por ele com a morte ficcional é o que lhe arranca da retenção das âncoras sociais e da trama criada ficcionalmente para amarrá-lo na sua impossibilidade de agir, ser e dizer. Dá finalmente o grito que denuncia a própria sujeição a mãos poderosas e injustas. Sua morte é a ação que torna audível sua voz de oprimido, ecoando outras por muito tempo caladas. Não silencia de vez, ao contrário, o silêncio causado por sua morte soa alto como os sinos de sua agonia; é a morte de uma vida aflitiva, de uma existência agônica, para uma transformação.

No silêncio, diz Blanchot, o espaço que nos supera e que “traduz as coisas é o transfigurador, o tradutor essencial: o poeta, e esse espaço, é o espaço do poema”. O autor afirma que “falar é estabelecer-se nesse ponto em que a palavra tem necessidade de espaço para repercutir e ser entendida, e em que o espaço, convertendo-se no próprio movimento da fala, torna-se profundidade e vibração do entendimento”. E, nas palavras de Rilke: “como suportar, como salvar o visível, senão fazendo dele a linguagem da ausência, do invisível?”, e, segundo ele, o peso do silêncio é a obra, mas a obra como origem” (BLANCHOT: 1997, p. 139-40). Neste contexto, entende-se o “poema” e o “poeta”, como o romance e o escritor respectivamente, para compreender o silêncio de Isidoro, a morte de Januário, a de Malvina, ambas voluntárias, bem como a aceitação de Gaspar no seu possível castigo, ao ser condenado pela acusação do crime contra seu pai. Este toma para si a culpa desse crime que comete em pensamento, em sonho, pela mão escura de Januário. Decide não fugir dessa morte para expiar sua culpa nesse crime do qual se sabe cúmplice, uma vez que tem consciência de ser o pivô desencadeador da ação de Malvina. Junto com ela deseja essa morte, mas não a assume, e permite que outro o faça e leve a culpa em seu lugar.

A voz narrativa

A morte é a sanção de tudo que o narrador pode contar.
Walter Benjamin

O narrador lança Januário a percorrer sua jornada na roda do tempo – *presente-passadofuturo* – em *Os sinos da agonia*, dá ao leitor a possibilidade de “ouvir” três versões da mesma história, percebendo as fissuras ideológicas que emergem de cada

discurso e enxergando os mesmos fatos desenrolando-se em tempos e modos de ver e sentir diferentes, já que a voz narrativa está colada ora a uma voz, ora a outra. Os acontecimentos são vistos ora na penumbra, ora clareados pelo distanciamento do tempo, que tudo faz enxergar com nitidez, com outro feitio e outros tons, verificando-se, assim, a diversidade nos discursos das personagens e o sentido produzido por eles, ao se fazer deter ao aspecto dialógico desse romance, o “plurilingüismo social” de que fala Bakhtin, sobre a consciência da diversidade das linguagens do mundo e da sociedade que orquestram o tema do romance (1997, p. 134).

No discurso da narrativa em terceira pessoa percebe-se a voz de *outrem* como um elemento entremeador do tecido que a constitui. Ao iluminá-la por três ângulos diversos, Autran Dourado usa a polifonia não só em trechos narrativos, nos quais, segundo Reinaldo Marques, “sem renunciar a sua palavra, o narrador abre espaço para a palavra do outro” (MARQUES: 1984, p. 26), mas também na estrutura do romance, na medida em que o texto é dividido em quatro blocos, e nos três primeiros, o autor narra a mesma história, primeiro pela voz de Januário, depois, pela voz de Malvina e, no terceiro, pela voz de Gaspar. Há, portanto, o “descentramento do foco narrativo na construção desse romance, resultante da pluralidade de consciências e do intercâmbio entre elas”, representadas pelo discurso das personagens. Esse descentramento, de acordo com Marques, opera a “intersubjetividade” do texto, na medida em que o narrador “não ocupa o lugar da verdade”, há apenas um “entrelaçamento” desses discursos cujo sentido reside no mundo ficcional criado, no qual a memória tem papel fundamental (MARQUES: 1984, p. 34). A tessitura do texto se faz ora como o fio colorido nos tons da visão de Malvina, ora com o fio da memória de Gaspar e ainda se entrelaçam com o fio quase rompido da versão de Januário, e estes às vezes coincidem ou se opõem. A história é a mesma, o que muda é o enfoque.

A voz do narrador é reveladora. Em tom irônico deixa o leitor entrever que a honestidade das pessoas não é tão real quanto elas querem fazer parecer:

os homens nunca se julgavam a salvo e escapos do poderoso e implacável braço real (sempre se tinha culpa: algum ouro ou prata viciados, alguns seixinhos brilhantes surrupiadados ao vigilante e esperto olho da Real Fazenda, contrabandeados e atravessando através do Distrito do Couro, alguns pecados mortais, incestos, sodomias e adultérios, ou mesmo veniais, que se saldariam com simples missas, espórtulas ou indulgências compradas (OSA, 36).

A punição para o crime de Januário é violenta e simbólica, para que sirva de exemplo, mas não corresponde a uma igualdade de tratamento dado a todos. Para os privilegiados há como fazer vista grossa a seus atos menos dignos, e aos marginalizados pode-se acrescentar mais alguma culpa a suas atitudes falhas. Apesar da variação na legitimidade da voz das personagens, por seus diferentes locais de fala, o som do sino é elemento que faz a relação entre elas, já que todas são atingidas por sua linguagem, que as persegue como a agonia da opressão, cada qual recebendo sua mensagem com uma dor diferente. Em diferentes momentos, as badaladas do sino atravessam a narrativa, intensificando a sua marcação do tempo, ecoando-o, escoando-o. É como um instrumento de tortura para Malvina, para Januário, para aqueles que, como eles, aguardam o final da agonia, e para o leitor que acompanha esse sofrimento, aguardando também o seu fim, e passa a decifrar seus significados. Gaspar é torturado pelo desejo por Malvina, mas ele o sufoca e transmuta em nome de sua reputação, da memória de seu pai, e para não deixar de ocupar o seu lugar; Malvina sofre a tortura das badaladas dos sinos que a fazem lembrar, a cada dobre, de sua culpa pela condenação de Januário, da espera de que Gaspar vá a seu encontro, e da morte de seus próprios sonhos; e Januário é torturado pelo seu exílio. A “solidão”, segundo Hannah Arendt, é a: “experiência de não se pertencer ao mundo (...) é uma das mais radicais e desesperadas experiências que o homem pode ter” (in DALCASTAGNÈ, 1996, p. 102).

Sob tal ótica, cita-se a afirmativa de Regina Dalcastagnè: “a tortura procura reduzir o homem à mais absoluta e dilacerante solidão, seja em relação a sua própria alma, que desaparece, subvertida por um corpo vulnerável, seja em relação aos outros que, distantes, o abandonam, só, diante da morte” (1996, p. 135). A sombra da tortura na obra e o clima pesado, agônico que a permeiam reportam-nos ao período de sua escrita. A denúncia da opressão sobre os marginalizados da sociedade pode ser lida na simbologia impressa em todo o espaço ficcional, fios passíveis de serem puxados ao longo da interpretação de um texto representativo do que diz Dalcastagnè a respeito de Autran Dourado e de outros escritores: estes “escreveram nessa época obras de grande qualidade que, se não tinham como tema a ditadura, nem por isso eram menos críticas” (1996, p. 47). A voz narrativa ecoa no tempo o grito submerso no espaço da tortura.

Ecoss da memória

toda a ação interna do romance não é senão a luta contra o poder
do tempo... somente no romance... ocorre uma reminiscência
criadora, que atinge seu objeto e o transforma...
Georg Lukács

A pluralidade do tempo, a simultaneidade dos acontecimentos na obra, o tempo vivido, o do ato da escrita, o passado da história e o presente da narração, a temporalidade do escritor, são impressões às quais o leitor desse texto fica exposto, pela capacidade de transição para outras dimensões possíveis do tempo. Ao escrever esse romance cerceado do direito de expressão, Autran Dourado imprime em seu texto um deslocamento do espaço e do tempo para outro momento da História do Brasil, em que a vida estava sob os efeitos da ruptura de relações político-econômicas, e um clima de obrigatoriedade dissimulação das insatisfações com os mandos de Portugal. A força del-Rei era tão ameaçadora – já que este podia mandar torturar e até matar os obstaculizadores de seu poder – quanto as forças militares do período ditatorial no qual estava inserido o escritor, na ocasião da publicação do romance. A agonia vivida por Januário, anunciada pela sutil tortura das badaladas do sino, reporta-nos à tortura daqueles que eram contra o poder dos militares e sentiam o peso de suas mãos, também muitas vezes até a morte.

Além de delinear o quadro sócio-econômico e político desse período, Dourado focaliza os conflitos cuja essência mobiliza os problemas da época da escrita do texto. Segundo Blanchot, “a obra somente é obra quando ela se converte na intimidade aberta de alguém que a escreveu e de alguém que a leu, o espaço violentamente desvendado pela contestação mútua do poder dizer e do poder ouvir” (1987, p. 29). O espaço de contestação possível à época da escrita do romance era, para o escritor, o refúgio da narrativa metafórica. Observa-se o tom de denúncia do texto, especialmente nas referências à caça aos “subversivos”, ao exemplo pelo castigo, e à tortura:

os nomes, diga os nomes. Você vai ter de dizer, diga logo. E ele agora, Januário, não sabia que nomes, não seria capaz de acusar ninguém. Bobagem, os juizes mesmo diriam os nomes, ele só teria que confirmar, de juntar sua imaginação aos fatos que lhe contavam. Para satisfazer a fúria do Capitão-General e dos homens del-Rei, ele inventaria. (...) ele confessaria, tal terror que a tortura antessentida lhe dava. A morte é melhor, pensava. Pensava na morte como uma libertação das torturas. Não, as dores não, não suportaria (OSA, 65).

Durante a Ditadura Militar, segundo Regina Dalcastagnè, “os nomes e os retratos dos chefes da guerrilha urbana ficavam expostos em muros e lugares de aglomeração pública com a advertência: ‘terroristas procurados. Ajude a proteger sua vida e a de

seus familiares. Avise a polícia” (1996, p. 49). Em *Os sinos da agonia*, situação semelhante é aludida pela cena descrita em que grupos de homens percorrem as ruas, parando nos largos, rufam tambores para chamar a atenção das pessoas, desenrolam um longo papel e publicam o decreto do Governador e do Capitão-General. Depois, pregam papéis iguais nas portas das igrejas, no pelourinho para que “ninguém pudesse dizer que ignorava a decisão do poderoso Capitão-General. Porque amanhã ele queria as ruas e largos, principalmente a praça defronte ao palácio (...) cheios de gente, para a grande festa de títere e pantomima que ele queria real, assinalada e marcante” (*OSA*, 34).

Assim como os militares transformavam homens e mulheres, envolvidos em qualquer transgressão à “ordem”, “em terríveis criminosos comuns e comemoravam sua prisão e seu assassinato nas manchetes de jornais” (DALCASTAGNÈ: 1996, p. 49), a figura de Januário é usada no contexto ficcional para simbolizar o transgressor, o conspirador, e sua morte em efígie o elemento aterrorizador, intimidador de quaisquer impulsos de possíveis seguidores de seu exemplo. A divulgação da prisão e morte de um “subversivo” “era a forma encontrada para mostrar que tudo estava sob controle, que o regime era mais forte e garantiria a ‘tranqüilidade da Nação’” (DALCASTAGNÈ: 1996, p. 49). O exemplo do episódio ocorrido com os “inconfidentes”, impregnado no espaço escolhido para o desenrolar da trama, Vila Rica, é trazido à cena da morte de Januário em praça pública, representada pela “morte em efígie”. Esta conota a repressão a qualquer atitude contestatória, reforça o traço característico do poder no País, na mescla dos tempos históricos: a violência. “Os homens do Capitão-General fariam ele confessar o que bem entendessem (...) Eles estavam loucos por um bode expiatório, para exemplar. Careciam de uma vítima, para melhor poder fazer a cobrança dos quintos” (*OSA*, 68).

A mão do poder, mais uma vez, vence cada “guerrilheiro” morto naquele período militar. O corpo do homem morto é a imagem que, espalhada para todos verem, diz bem alto sobre a força do “regime”, “um subversivo derrotado: eis tudo o que bastava saber sobre aquele homem morto” (DALCASTAGNÈ: 1996, p. 49). Do mesmo modo, é preciso que todos vejam o corpo de Januário, para sentir o peso da mão de el-Rei sobre os que o contestarem, ou que sobre suas idéias e seu poder conspirarem: “A gente tem de levar é o corpo pra eles verem. Faz tempo que ele estava morto. Mesmo antes da gente atirar” (*OSA*, 332).

O espaço onde Januário esconde-se antes de entregar-se é bastante significativo quanto ao fato de ser deixado de lado por todos, e à deserção. Assim como o lugar fora deixado para trás pelos mineiros, o “abandono do Ribeirão do Carmo e da Serra do Ouro Preto” (SOUZA, 1982, p. 25), reproduz no espaço e no tempo ficcional o abandono de Januário, que, tal como a mina, já está morto. O sistema mata o vencido, ele “vive morto”, sem espaço, sem lugar, sem poder de voz. Apenas entrega seu corpo, materializando, assim, a punição que lhe é impingida, assumindo o crime que lhe fora atribuído: “O seu crime foi outro, não o que ele tinha cometido, era o que lhe dizia agora o carcereiro. O absurdo o vencia, branco. No dia seguinte, a ferro e fogo, sob tortura, contaria o que quisessem (...) Ele próprio começava a acreditar que era réu do crime que agora lhe imputavam” (*OSA*, 64). A tortura a que fora submetido – o isolamento, a solidão, a exclusão – o fez agir como se confesso de um crime que não cometera. Sentia-se “ninguém, metido num inferno”, “quem sabe se viver não é morrer, a gente é que não sabe, pensa que está sonhando. É que só depois, na morte, ele encontraria sua vida (...) Morto no inferno. O sofrimento é que dava a impressão de que vivia (...) cuidava enlouquecer” (*OSA*, 70).

No caso de Januário, a verdade não importava “sua verdade não valia nada, era moeda viciada” (*OSA*, 67), valia o que se dizia dele a voz legítima daquela sociedade, “trata-se de uma alma que perdeu o seu ‘estar aí’, de uma alma que vai até o decair do *ser de sua sombra* para passar, como um ruído vão, como um rumor *insituável*, entre os ‘dizem que’ do ser” (BACHELARD: 1993, p. 220). Ele era visto por todos como um criminoso terrível, daí a descrição da cena de sua morte, esperada como uma festa, tal como a procissão:

olhos aflitos e brilhantes na agoniada espera (...) a cidade engalanada e festiva como se fosse um dia de soberba alegria e não de macabra ópera de condenação (...) Por todo o trajeto por onde devia passar, as janelas e sacadas das casas e sobrados estavam floridas e enfeitadas de vistosas colchas de damasco vermelho e toalhas bordadas e guarnecidas de renda (OSA, 36-37).

O crime de morte em efígie aparece no texto como algo comum, apesar da atrocidade. Mesmo sendo farsa, as conseqüências são iguais às de outra morte, qualquer um pode matar o condenado sem risco de crime. É como se fosse abençoado pela ‘ordem religiosa’, uma vez que a Igreja tem o domínio do poder junto a el-Rei, e permite que ocorram mortes deste tipo. O romance *Os sinos da agonia* é marcado pelo evento da morte em efígie. Na descrição dessa cena, o profano e o sagrado mesclam-se e denunciam a apreciação mórbida do ser humano pelo sofrimento alheio, além de uma alegria patética em participar de festas promovidas pelos poderosos. Confundem-se os sentimentos e motivações a respeito destas: “como se aquele cortejo fosse uma gloriosa procissão de Corpus Christi, e não o acompanhamento de uma cerimônia que o Capitão-General queria aparatosa, lúgubre e exemplar, para com isso atemorizar os povos de Minas e fazer mais temida e respeitada a sua autoridade” (OSA, 37). As badaladas dos sinos, voz da Igreja, anunciam as decisões do poder, divulgam os fatos em sua decorrência, lembram o controle, materializando sua ocupação no espaço/tempo ficcional.

Considerações finais

Apesar da exposição da voz de personagens marginais, há uma contradição no espaço dado para essa voz dos vencidos em *Os sinos da agonia*: o fato de que Malvina e Januário morrem, mas Gaspar tem a possibilidade de sobreviver. Não uma contradição da posição do autor na construção da trama, mas a contradição própria da História – “o branco, apesar de envolvido em coisa de preto, podia se safar” (REIS e SILVA, 1989, p. 57) –, o retrato da morte de alguns valores e sutilezas e da verdadeira condição da permanência do domínio do poder por uma elite privilegiada. Além desta contradição, há também o contraponto entre Isidoro, o preto Mina cativo de Januário, e o próprio Januário. Este, desiludido com a vida, sem identidade sem lugar nesse mundo, opta por entregar-se à morte, e aquele, identificado com sua raça e cultura, resolve enfrentar a vida e lutar até o fim. Isidoro supera a opressão e parte em busca desse sonho feito de esperança e força cultural, simbolizando a tomada de consciência de seu povo, refletindo a utopia de liberdade presente no pensamento do homem da década de 1970.

Estas adversidades constituem o dinamismo próprio da sociedade – a ambigüidade atravessa todo o período colonial –, e estão representadas na ficção de Autran Dourado, quando ele apresenta personagens que trazem a contradição em si, “o duplo renasce sempre das cinzas que marcam a relação com a morte. Mais que o círculo, é a imagem da espiral que viria ao caso, o símbolo da morte-renascimento. O duplo está apto a representar tudo o que nega a limitação do eu, a encenar o roteiro fantasmático do desejo” (BRUNEL: 1998, p. 287). É a dialética do conflito, a identificação dentro dessa sociedade tanto do homem quanto da personagem, tanto da vida quanto da literatura.

Autran Dourado narra essa história por mais de um viés. Em *Os sinos da agonia* pode-se ler a história de Januário, Malvina e Gaspar ou a de Fedra, Teseu e Hipólito. Não sendo unívoca, quando o narrador evoca os mitos presentes na tragédia que parodia, dá outras saídas para a reflexão a que o romance nos remete: a simbologia que traz em si Hipólito, o duplo, a qual está representada neste texto por Januário e Gaspar permitem a interpretação de que não há um herói, há uma teia, cujos fios estão entrelaçados e que, com o rompimento de um deles, toda a trama estará comprometida. Essa reflexão suscitada pelo texto pode inspirar o desejo de um cerzir. A visão da histó-

ria através de outros tempos permite o vislumbre de novas saídas para antigos problemas e de possibilidades de reconstrução.

De acordo com Candido, “um homem só nos é conhecido quando morre”. Limite definitivo dos seus atos e pensamentos, a morte torna possível uma “interpretação completa, provida de mais lógica, mediante a qual a pessoa nos aparece numa unidade satisfatória, embora as mais das vezes arbitrária”. É como se “chegássemos ao fim de um livro e aprendêssemos, no conjunto, todos os elementos que integram um ser” e, por isso, “em casos extremos, os artistas atribuem apenas à arte a possibilidade de certeza, – certeza interior, bem entendido”. Esse, segundo ele, é o ponto de vista de Proust, para quem “as relações humanas (...) nada mostram do semelhante, enquanto a arte nos faz entrar num domínio do conhecimento absoluto (CANDIDO: 1998, p. 64). Nessa perspectiva, a morte de Januário não representa uma derrota, pois, segundo Benjamin, o “sentido” da vida do homem somente se revela a partir de sua morte”, e “o leitor do romance procura realmente homens nos quais possa ler ‘o sentido da vida’”. Este precisa estar seguro de que “participará de sua morte. Se necessário, a morte no sentido figurado”. Benjamin afirma, numa reflexão na perspectiva de Lukács, que “o sujeito só pode ultrapassar o dualismo da interioridade e da exterioridade quando percebe a unidade de toda a sua vida... na corrente vital do seu passado, resumida na reminiscência” (BENJAMIN: 1986, p. 214).

O tempo entrelaçado na consciência das personagens, especialmente na de Januário, constitui a base da tessitura narrativa de *Os sinos da agonia*, principalmente porque é uma personagem que se encontra às vésperas da morte e essa proximidade o coloca em contato com a “reminiscência”, ele relembra fatos e mistura-os a sonhos. O relato sob o ponto de vista de Januário dá-se numa noite, a que antecede sua morte, um ano depois do acontecido. O resto é memória, pela qual ele examina os fatos passados e toma consciência da realidade e de si. Sua morte ficcional mostra-nos que “o ‘sentido da vida’ é o centro em torno do qual se movimenta o romance” (BENJAMIN, 1986, p. 212). A narrativa de *Os sinos da agonia*, de Autran Dourado, ecoa em nós como a vibração das badaladas dos sinos, gritos agônicos de um período de dor, gritos de alerta para os seres no espaço social, nos tempos da vida.

Referências bibliográficas

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. de Antonio Pádua Danesi; revisão da trad. Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. [tradução feita a partir do francês por Maria Ermantina Galvão G. Pereira; revisão da tradução Marina Appenzeller]. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: obras escolhidas*, v. 1. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. de Myriam Ávila, Eliana Lourenço Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. de Á. Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

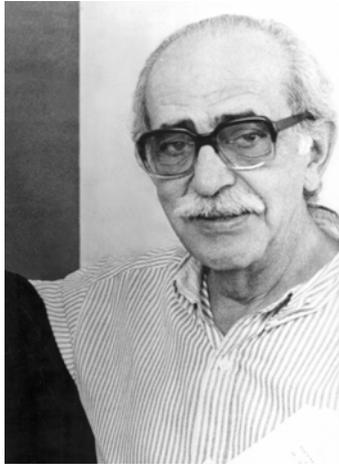
BRUNEL, Pierre. (org.). *Dicionário de mitos literários*. Trad. de Carlos Sussekind et al. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

BOURDIEU, Pierre. A economia das trocas lingüísticas. Em Renato Ortiz (Org.) *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1994.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 2000.

- _____. *O discurso e a cidade*. 2 ed. São Paulo: Duas cidades, 1998.
- _____. et al. *A personagem de ficção*. 9 ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- DALCASTAGNÈ, Regina. *O espaço da dor: o regime de 64 no romance brasileiro*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996.
- DOURADO, Autran. *Os sinos da agonia*. 4 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro Salles. *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.
- LAFETÁ, João Luiz. Uma fotografia na parede. *Literatura e sociedade – Revista de teoria literária e literatura comparada da USP*. São Paulo, v. 2, 1997, p. 26-36.
- MARQUES, Reinaldo Martiniano. *Os sinos da agonia: técnica narrativa e consciência trágica na ficção de Autran Dourado*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 1984.
- RAMA, Ángel. *La crítica de la cultura en América Latina*. (Selección, prólogos por Saul Sosnowski y Tomás Eloy Martínez). Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985, vol. 119.
- REIS, João José, SILVA Eduardo. *Negociação e conflito: a resistência negra no Brasil escravista*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. 25 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- _____. (org.). Introdução a *Intérpretes do Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor, as batatas*. 3 ed. São Paulo: Duas cidades, 1988.
- SILVA, Tomaz Tadeu da (org.); HALL Stuart; WOODWARD, Kathryn. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.
- SOUZA, Laura de Mello. *Desclassificados do ouro: a pobreza mineira no século XVIII*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1982.

Entrevista com o autor



O escritor Autran Dourado

Entrevista concedida a Alexandre Nascimento Mograbi, feita na casa do escritor no bairro Botafogo, Rio de Janeiro, no dia 12 de março de 2006.

Mograbi: O crítico norte-americano Robert Humphrey (1954, p. 2) afirma ser natural os escritores que se utilizam do método do fluxo de consciência não definirem seus rótulos, pois essas pesquisas devem ser ocupadas pelos críticos literários. Qual seria, para o senhor, a visão a respeito dessa narrativa cujo cenário são as mentes das personagens ao elaborar uma obra como *A barca dos homens*?

Dourado: É. Você já definiu bem na pergunta. Eu realmente sou uma pessoa muito modesta. Eu não inventei nada. A obra do Humphrey, por exemplo, eu vim a conhecer depois de ter escrito *A barca dos homens*. Eu vi por acaso numa livraria e achei muito interessante o livro, é um estudo objetivo, sério que abarca tudo do que é fluxo de consciência.

Mograbi: Então, seria empírica essa escritura.

Dourado: O que é bem interessante, no estudo do Humphrey, é que ele faz uma distinção precisa entre fluxo de consciência, monólogo interior, descrição por autor onisciente. Enfim, ele faz uma distinção necessária porque há uma confusão muito grande entre os que cuidam do assunto. Ele é o principal, entre as três formas: a narrativa indireta livre, fluxo de consciência e monólogo interior. Há uma distinção muito grande. Eu por exemplo uso tudo. Há uma confusão muito grande a esse respeito.

Mograbi: É curioso porque o senhor falou que não conhecia essa teoria e já tinha desenvolvido essas técnicas...

Dourado: É eu não conhecia, é intuição. O que podia ser?

Mograji: De escritor, não é?

Dourado: (risos...).

Mograji: No seu livro de literatura comentada *Uma poética de romance*: matéria de carpintaria, o senhor afirma que usa os seus *streams of consciousness* (2000, p. 56). Ainda no mesmo livro, o senhor afirma que os escritores são autores diversos, isto é, a literatura é um terreno baldio, pois nada é de ninguém particularmente (2000, p. 53). Sendo assim: Quais seriam os autores que fundamentalmente influenciaram o seu estilo de escrever em fluxo de consciência?

Dourado: Os autores que mais me influenciaram no caso, eu gosto de citar o Faulkner que é um mestre também. Eu aprendi através da obra dele, Faulkner. Não através do livro do Humphrey de teoria literária. Aprendi através das leituras, em livros como o *The sound and the fury*; foi o livro dele que mais... *Enquanto agonizo*, mas é um pouco diferente, são solilóquios.

Mograji: Qual seria a influência de James Joyce, Virgínia Woolf e William Faulkner diretamente em *A barca dos homens*?

Dourado: Ah são alguns *streams* na Maria. Tudo é muito monólogo interior que ela usa; e outros assim que eu não saberia situar.

Mograji: O Fortunato também, não é? Na segunda parte do livro...

Dourado: O Fortunato é muito difícil, é um personagem complicado e é um homem que tem problemas mentais.

Mograji: O que torna mais complexa a descrição da psique...

Dourado: Eu tive bastante dificuldade de lidar com ele, exatamente por causa dessa situação que eu me vi forçado a fazer de deficiência mental dele.

Mograji: Tem a ver com o Benjy no *The sound and the fury*, que tem problema mental, não é?

Dourado: Tem, tem. Os irmãos tomam conta dele e ele tem realmente problemas mentais.

Mograji: As batidas do sino da matriz em *A barca dos homens* teriam alguma intertextualidade com o Big Ben em *Mrs. Dalloaway*?

Dourado: Não, não, não pensei nisso.

Mograji: Robert Humphrey, na obra *O fluxo da consciência*, classifica alguns padrões formais que servem para situar o leitor dentro do caos das psiques das personagens nesse método narrativo. São eles: as unidades de tempo, de lugar, de personagem e ação.

Dourado: É pra segurar, não é? Em geral, usa-se com o enredo que mantém...

Mograji: ... são essas unidades, os *leitmotifs* ou motivos condutores que carregam associações a determinadas idéias ou temas através de imagens, símbolos, palavras ou frases; padrões literários previamente estabelecidos (farsas, burlesco ou paródia); entre outros. Constato, em minha pesquisa que, assim como em *Ulisses* de Joyce (obra de maior referência no emprego do método por ultrapassar o uso de to-

dos os padrões classificados por Humphrey), também são encontrados todos os recursos utilizados pelo escritor irlandês na obra-prima *A barca dos homens*.

Dourado: Ah é? (risos...).

Mograbi: Como o senhor vê esse paralelismo?

Dourado: Eu acho que esse paralelismo é mais obra sua (risos) do que minha. Se você viu, deve ser. O Joyce é um autor que me influenciou muito. Hoje eu tenho um caminho diferente, eu não utilizo tanto desse método.

Mograbi: Como o senhor (ou seu “mestre imaginário”) definiria o método narrativo do fluxo de consciência, segundo as suas palavras?

Dourado: O fluxo de consciência é um método que se baseia, sobretudo, na livre associação de idéias, um método adotado pelo Freud, nas análises de consciência, que é um método, no caso, terapêutico, sobretudo na Interpretação de sonhos, que ele usa para efeito de terapia.

Mograbi: Tem o sonho do Tonho...

Dourado: É. O Tonho, coitado, entrou naquilo sem saber como, através da fraqueza do Godofredo.

Mograbi: O senhor se utiliza muito de temas religiosos como no frei Miguel...

Dourado: Ele é um personagem difícil porque ele está sempre se acusando, por conflitos religiosos.

Mograbi: Como o senhor vê a questão do tempo que leva para o amadurecimento de uma obra de arte de alto nível em relação ao público e à crítica?

Dourado: É difícil de precisar quando é que surge uma idéia que vai germinar um personagem. Eu não gosto de falar a palavra influência, prefiro dizer realmente uma idéia súbita.

Mograbi: O senhor gosta muito do Barroco. O senhor fala que o Barroco acompanha o senhor, com paradoxos, oximoros...

Dourado: É. Ele me acompanha, sobretudo pelo estilo. Paradoxos, pelas imagens; uma imagética bem desenvolvida.

Mograbi: O senhor, quando idealizou a ilha, por que é um espaço fechado, tudo acontece ali...

Dourado: É para prender, impedir a diluição, porque no fluxo você tem que conter o desenvolvimento das idéias.

Mograbi: O senhor faz descrições muito detalhadas, por exemplo, da Casa da Câmara, da praia das Castanheiras, que é o outro lado da cidade, é o lado claro, digamos assim. O senhor se baseou em que para descrever com tanta riqueza de detalhes esses locais?

Dourado: A Casa da Câmara, na verdade, não estava na... Eu botei para, através da arquitetura, dar uma visão de monólogo interior.

Mograji: ... É muito detalhado. A impressão que a gente tem é que aquilo existe...

Dourado: Naquele dia, eu pensei muito naquilo quando eu tava escrevendo, visualizando a Casa da Câmara da cidade de Mariana, lá em Minas. Então, eu botei aquela porque é uma Casa da Câmara que eu me identifico mais.

Mograji: O senhor usa muitas vezes nos monólogos a linguagem do povo, por exemplo, o senhor usa o termo “mar grosso”. De onde o senhor tirou esse linguajar popular?

Dourado: Esse linguajar é meu mesmo, é natural...

Mograji: O senhor tem contato com regiões praianas?

Dourado: Não, nenhum. Eu sou é interiorano. Eu imaginei tudo.

Mograji: Com relação à velocidade da narrativa, porque o livro é dividido em duas partes (O ancoradouro e As ondas em mar alto). O que o senhor poderia dizer sobre isso, sobre essa velocidade da narrativa nessas duas partes?

Dourado: Eu vi muito plasticamente isso, eu não me detive nessa questão.

Mograji: Porque a gente percebe que em O ancoradouro a narrativa está um pouco estagnada, toda presa.

Dourado: É. Ela está. Aí, de repente, começa a ter conseqüências aquele episódio simples do revólver que o Godofredo vê. Porque o Godofredo é um homem fraco, complicado.

Mograji: Outra curiosidade que eu tenho, é quando no final o senhor usa a técnica de ciranda e o desfecho é aberto, assim como as obras do Barroco, segue...

Dourado: Vai se associando, realmente.

Mograji: ... se o senhor pudesse escrever uma continuação em *A Barca dos homens*, o que o senhor faria da Maria?

Dourado: Eu não posso dizer; não posso porque simplesmente eu não sei.

Mograji: Existe uma relação fraternal entre Tonho e Fortunato.

Dourado: É. Ele está na procura de um pai, é desgarrado. Ninguém sabe do pai de Fortunato, supõe-se que ele seja filho natural. Não existe nenhuma pista deixada que ele seja filho do Tonho.

Mograji: Antes de elaborar uma obra, parece que já está tudo premeditado, o senhor já traça certos elementos?

Dourado: Não. Não é tão consciente assim. Eu não sei verificar direito, é muita coisa intuitiva. Infelizmente eu não sou muito certo nos meus símbolos. No Risco do bordado você vê isso melhor, onde eu radicalizei o processo de unidade em blocos.

Mograji: Quanto à parte tipográfica, o senhor usa recursos para mudanças de pensamentos, como caixa alta, falta de pontuação ou são caprichos usados pela editora?

Dourado: Não, fui eu que fiz. Porque não tem, assim, uma pontuação definida, é assim muito isolada.

Mograbi: Mas o senhor fez isso consciente de que o fluxo de consciência é um método de narrativa que não é tão fácil quanto à narrativa tradicional...

Dourado: Não. É muito diferente, é mais dissociado; tem que deixar a interpretação por conta do leitor.

Mograbi: Em relação ao Tenente Fonseca, que se acha o Marechal Floriano, ele tem uma relação sexual com a Maria. Ela toma o Seconal e vai, num estado de consciência abalada, até ele. Como o senhor vê o erotismo nesse momento? Na Maria existe muita erotização, existe certa carência por parte dela?

Dourado: Ela é meio abandonada, não se realiza mais com o marido.

Mograbi: Esse Seconal existe?

Dourado: Sim, existe.

Mograbi: A questão da pomba, na passagem bíblica da Arca de Noé, tem alguma intertextualidade com a gaivota no final do livro, quando os presos estão fugindo?

Dourado: Não. Eu não pensei nisso. Na verdade, você está clareando isso para mim.

Mograbi: Muitas vezes há uma zoomorfização. A Dona Eponina, que é a dona do bordel, é comparada a uma galinha gorda...

Dourado: É. A galinha é um bicho muito aconchegante (risos).

Mograbi: O senhor compara as personagens da narrativa com animais ao longo da obra. Qual seria essa relação entre *A barca dos homens* e a Arca de Noé?

Dourado: Nenhuma. Você que está vendo isso. O título tem relação é com a barca de Gil Vicente, *O auto da barca do inferno*.

Mograbi: Tendo em vista que nós não temos nenhuma aventura à barco ao pé da letra, marítima, o que levou o senhor ao enredo da lastimável barca dos homens?

Dourado: É, tem um livro em inglês, se eu não me engano. Não. É um quadro de um pintor, de Sabbagh: *A barca dos alucinados*. Eu não estou lembrado...

Mograbi: Porque o senhor usou a epigrafe “essa é uma aventura de caça e pesca”?

Dourado: Isso foi uma coisa muito simples. Eu tinha publicado um livro antes, chamado *Nove histórias em um grupo de três*. Nessa época, o Fernando Sabino que era meu editor. Ele não gostou do título e disse: “ah, arranja outro título, pensa noutro e tal”. Eu disse: “Está bem, então põe *A barca dos homens* pra se referir *A nau dos insensatos*, que era o título do livro, primeiro, mas que desapareceu, e me lembrei agora”.