

Angela Senra

PAIXÃO E FÉ

Para Antonio Joaquim Machado, desaparecido
no Rio de Janeiro a 15 de fevereiro de 1971.

Estes fragmentos constituem parte da minha dissertação de mestrado — PAIXÃO E FÉ: *Os Sinos da Agonia*, de Autran Dourado, defendida em 23 de fevereiro de 1981, na Faculdade de Letras da UFMG, sob a orientação da Prof.^a Dra. Letícia Malard.

Minas

"Refaire du dedans ce que les archéologues
du XIX^e siècle ont fait du dehors".

Marguerite YOURCENAR

"Curioso como a vida depende dessas pequeninas coisas, do fio de um pavio, do sutil fio de uma aranha tecedeira fazendo e desfazendo, criando e recriando o mundo para a gente ler, como uma teia para nos prender"¹ — longa foi a minha jornada com *Os Sinos da Agonia/alegria*².

Primeiro passo: puxo o fio da história, prendo-me ao labirinto do texto — (sub) textos, tentando destecer-tecer o *bordado*.

Por muito tempo fico na margem direita do caminho (traçada, tranqüila): princípios teóricos mais ou menos bem conhecidos, método (s) definido (s), história inscrita, mito transcrito, escritas as análises da crítica, as entrevistas e *apontamentos* do Autor. Pesquisa, anoto, escrevo. Falo nas minhas aulas esse *Tempo de amar*, meu tempo de prazér³.

Mas, aos poucos, vou descobrindo a outra borda: margem esquerda, móvel, vazia, que quero-preciso contornar, preencher. Criar. Aí começa minha *Novela de Aprendizado*: tempo e espaço incômodos, fragmentando o saber sedimentado, questionando gostos, valores, escolhas, lembranças. Hora de escrever minha *Vida em Segredo*, tempo do texto de gozo⁴.

Meu trabalho, terceira margem dúplice e contraditória, flutua entre o fio *dos instrumentos* conhecidos e o desafio *das falas mágicas*.

Fragmentos das minhas certezas, mandala das minhas dúvidas ("Idée (. . .) (d'un texte) où serait tressée, tissée, de la façon la plus personnelle, la relation de toutes les jouissances: celles de la vie et celles du texte, où une même anamnèse saisirait la lecture et l'aventure")⁵.

Esse texto foi escrito também em voz alta, ouvindo quase sempre Milton Nascimento, magia, música, ruídos e barulhos da história de Minas, no tom da fala de Autran Dourado (dó maior?)⁶.

"Raconter, n'est-ce pas toujours chercher son origine (. . .)?"⁷: "Acredita que eu teria obstinado, cabeça baixa, se eu não preparasse — com as mãos um pouco febris — o labirinto onde me aventurar, deslocar meu propósito, abrir-lhe subterrâneos, enterrá-lo longe dele mesmo, encontrar-lhe desvios que resumem e deformam seu percurso, onde me perder, e aparecer finalmente diante de olhos que (. . .)"⁸.

Meu texto, minha arqueologia.

Simples

"Un pied dans l'érudition, l'autre dans la magie".

Marguerite YOURCENAR

Menina, em Bonfim do Paraopeba, eu recortava em jornais e revistas, imagens, trechos de história e geografia do Brasil, provérbios, curiosidades: você sabia que?, composições — as minhas inclusive; "ganhei prêmio" escrevendo Carta para minha mãe e Minha cidade natal. Com goma arábica, eu colava esses pedaços de papel em velhos livros pretos onde, há tanto tempo, meu avô tabelião tinha registrado os documentos da comarca.

Reproduzindo o mundo sobre a escritura da cidade, eu começava a fazer minha história.

"Recortar e colar são as experiências fundamentais do papel; a leitura e a escritura são formas derivadas, transitórias, efêmeras", leio em Compagnon⁹. No texto, *prática complexa do papel*, a citação continua o prazer do jogo da criança, repetindo o gesto arcaico de recortar-colar.

Quando leio, paro diante de uma frase, volto atrás: a frase reli-

da fica solta, isola-se no texto. Grifo: o risco acrescenta meu traço ao texto, impõe-lhe nova pontuação, a minha entonação, o meu ritmo. Mesmo se não grifo, se não copio um pedaço do texto, uma palavra, minha leitura parte do ato de citação que desagrega o texto, separando-o do contexto.

Quando cito, corto, mutilo. O desfilar das metáforas tece o processo: "cirurgia", "topografia", "estratégia", "costura". *Teia. Risco do bordado. Matéria de carpintaria.*

(Continuo lendo-escrevendo com Compagnon. E me aproprio do "je", primeira pessoa insólita; incômoda num trabalho acadêmico. Grifo. Corto. Colo. bricolo. E elimino as aspas, esses "pequenos diques contra a bobagem", essa fórmula (protetora) que sugere "não fui eu quem disse isso".¹⁰ Pelejo no meu *labor intus*¹¹ levada por essa segunda mão que me ajuda a apropriar, reescrever, recriar. Minha mão borda, joga, arrisca — "Un homme labyrinthique ne cherche jamais la vérité, mais uniquement son Ariane".¹²

Olha

O grifo¹³ na leitura é o ensaio da citação (e da escritura), a localização visual, material, criando o direito do meu olhar sobre o texto.

Ablação, grifo, acomodação e solicitação figuram, para Compagnon, as quatro fac(s)es da leitura. Existe entre elas uma graduação latente que parte da solicitação: amor à primeira vista por uma frase, um fragmento — objeto expulso do texto pelo meu desejo — resíduo, engodo, fetiche.

Parto dese objeto total, desse texto que me seduz, me solicita; chego à acomodação, lugar de reconhecimento, ponto de referência da leitura; marco, grifo; extraio.

A significação é a quinta *roda* desse *tempo*, o socorro que procuro se a minha leitura é pena perdida. É o meu último recurso; agarro-me a ela no vazio da paixão-solicitação, na ilusão de que a busca da significação me prenderá ao texto. A solicitação faz parte da significação, do valor investido no texto. Tem função iniciadora: sem ela, não há leitura, ou, pelo menos, não há prazer; sem ela, o que existe é uma leitura de significação e não de paixão.

Depois da solicitação, a acomodação, o grifo e a ablação condensam-se na excitação que cava(n)a solicitação, fazendo jorrar o sentido.

A citação já está contida na soli-citação e na ex-citação; ela está no princípio do Verbo ou, pelo menos, na gênese daquela leitura que, impotente, liga-se exclusivamente à significação.

Citação, eco da leitura na escritura, forma primeira de cortar-colar, origem de todas as práticas do papel — *brinquedo daquela criança*.

A citação, designando ao mesmo tempo duas operações, a de levantamento e a de enxerto e também o objeto dessas duas operações, o objeto levantando e o objeto enxertado, flutua entre estados diferentes: disjunção e conjunção, mutilação e enxerto, corte e colagem.

Os atos da escritura ou da linguagem autorizam a confusão dos contrários ou das contradições, dissolvendo as fronteiras pela transposição metonímica.

Porque a escritura tem pavor do vazio, da *ferida*: o vazio é o lugar do morto, da falta — colocam-se epígrafes nos monumentos funerários. A prática da escritura fornece a grande vantagem de poder conjurar o vazio, modificando o léxico. A transposição metonímica, afetando o vocabulário da arte de escrever e alterando o sentido das palavras que designam o vazio, apresenta-se como evolução natural. Assim, na citação, a condensação de duas manipulações e do objeto manipulado, torna natural um procedimento cultural.

No seu emprego habitual, a citação não é nem o ato do levantamento, nem o do enxerto, mas apenas a coisa, como se as manipulações não existissem, como se a citação não supusesse uma passagem ao ato. Com o ato, é a pessoa do citador que é ignorada, o sujeito da citação como transportador, negociante, cirurgião ou açougueiro. A coisa circula sozinha, curinga de texto para texto, órgão mutilado, mas corpo próprio, vivo e suficiente.

A citação é o corpo a corpo com o papel, a "fricção"¹⁴, gesto que *virou* a mão na massa — de papel.

A citação trabalha o texto, o texto trabalha a citação. A *Bielá* do trabalho não é uma paixão pelo sentido e sim pelo fenômeno, pelo trabalho ou pelo jogo, pelo manejo da citação. A leitura (solicitação e excitação) e a escritura (reescritura) são manobras e manipulações, cortes e colagens. *Sombra e Exílio* do meu desejo.

Meu discurso se constrói numa corrente de citações, numa rede de excitações. Dilaceramento, laceração, corte — meu texto flutua entre a metáfora e a *ferida*, inscrito no meu próprio corpo¹⁵. Minha *Barca* veleja entre a terra firme (?) da crítica apre(è)endida, *mar do Senhor*, e a *volta do rio*, busca e redemoinho. O lido e o vivido se misturam nas minhas *Imaginações (Pecaminosas?)*. Antigos mitos, velhos livros de história nova, infundáveis dicionários, textos, discussões, aulas e sonhos. Qualquer semelhança é mais uma coincidência nessa *Opera dos vivos e mortos*.

Água deu, água levou. Redemoinho. Labirinto gideano, eu quero. Com plantas perfunadas, vapores semi-narcotizantes, embriaguez, devaneio, busca, charme-chamando. "Naufragamos sem praia; e na *Solidão (Solitude)* dos botos afundamos. É tentação e vertigem; e tam-

bém a pirueta dos ébrios".¹⁶ Labirinto de onde posso / não quero sair.

(. . .) *via uma lua no céu, via outra lua no mar.
Subir ao céu não podia, Minas nunca teve mar*¹⁷.

Benjamim se diz um naufrago que, num barco desmantelado, sobe o mastro para enviar sinais de aflição. Seus gestos não são compreendidos. As vezes nem mesmo recebidos. O naufrago agarra-se desesperadamente ao mais frágil destroço, ao menor graveto. A vida não pode ser salva; só os restos, a literatura — mensagem cifrada, enigma escondido na garrafa lançada ao mar.

Velejar, velejei. Os despojos do naufrágio (des) velam a glória do meu *ofício*: "prendre de vieux vêtements, de vieilles chemises dans une malle pour les mettre dans une autre malle, tout ça au grenier, vous savez, et beaucoup de poussière, beaucoup de saleté, un peu transpirant et sale, mal dans ma peau. Je vois la page blanche et je me dis: "Avec un peu d'attention, je peux, peut-être, écrire quelque chose de propre, de net". N'est-ce pas, c'est souvent la raison, peut-être une des principales raisons d'écrire. Pour faire quelque chose qui puisse être lu, relu, aussi bien par soi-même, et qui ne participe pas de ce hasard de la parole. (. . .) Très ambigu. Chaque lecture donnant une autre face".¹⁸

Mas mesma é a face que estendo no meu *fiar e porfiar* pária-literário¹⁹. "Très ambigu" (e).

(Pensar-consolar minha perplexidade: "o crítico não é um explicador de ambigüidades, e sim um desenvolvedor de ambigüidades".²⁰
*Mais matéria para fabricar os meus sonhos*²¹.)

Com minhas poucas *Armas & o só coração*, eu me rendo.

Promessas do Sol

"Le sorcier qui se taillade le pouce au moment d'évoquer les ombres sait qu'elles n'obéiront à son appel que parce qu'elles lapent son propre sang".

Marguerite YOURCENAR

O universo mítico de *Os Sinos da Agonia* é traçado pelas variações em torno de temas dos grandes trágicos do passado.

O mito-matriz dessa grande festa de dor é a história de Teseu — Fedra — Hipólito:

"Para encantar e seduzir Europa, raptá-la e possuí-la, Zeus transmuta a sua divindade em touro. Dessa união nasce Minos, rei de Creta. Minos se casa com Pasífae, "toda luz", filha de Hélios ou Sol, contra a qual Afrodite havia jurado vingar-se nos seus descendentes, inflamando-os com a loucura do amor. Minos e Pasífae geraram Fedra, Ariadne e Androgeo.

Poseidon presenteia Minos com um touro, na obrigação de sacrificá-lo. Minos se encanta pela beleza do animal e o poupa, substituindo-o por outro. Como ele, sua mulher também se encanta pelo fantástico touro, por ele se apaixona e trai Minos. Nasce dessa união bestial o Minotauro, monstro metade homem, metade touro.

Minos aprisiona o espúrio no labirinto construído por Dédalo. Por coincidência, Dédalo, o famoso arquiteto e artífice, foi quem preparou o artefato que enganou o touro, permitindo que Pasífae fosse por ele possuída.

Como castigo pela morte de seu filho Androgeo nas mãos dos atenienses, Minos impõe a Atenas o tributo anual de sete moços e sete moças à fúria do sanguinolento Minotauro. Para livrar os atenienses desse sacrifício brutal, o herói Teseu vai com os jovens, decidido a matar o monstro. Seduz Ariadne, que lhe fornece a meada cujo fio permitirá a Teseu, após a morte do irmão bastardo da jovem, escapar dos corredores do labirinto.

Alcançado o seu objetivo, Teseu abandona Ariadne, fugindo com sua irmã Fedra, a quem igualmente cativara. Mas Teseu já possui um filho natural com Hipólita ou Antíope, a estrangeira, rainha das Amazonas: Hipólito.

Hipólito, o casto, o mais puro dos homens, se recusa ao culto de Afrodite, reverenciando apenas Artémis, a deusa da caça.

Cumprindo o seu destino, Fedra se apaixona pelo belo adolescente. Tentado, Hipólito recusa o amor incestuoso com a mulher de seu pai e provoca a ira de Fedra. Ferida no seu orgulho, ela denuncia Hipólito a Teseu: o enteado é que tentara seduzí-la. Amaldiçoado e expulso da casa paterna, Hipólito, com os seus cavalos, morre no mar, reino de Poseidon, a quem Teseu, seu "filho", pede vingança e punição da culpa. Ao saber da morte de Hipólito, Fedra confessa a Teseu o seu crime e se mata²².

Uma primeira leitura mostra o quase paralelismo entre o mito grego e o romance.

Teseu, herói de muitas lutas, filho do mar, metamorfoseia-se em João Diogo, bandeirante, senhor de terras, prata e ouro. João Diogo, pela mão de Mariana — Ariadne, penetra na casa do pai, João Quebedo Dias, nobre de *prosápia e casta*, dono de terras, chão e mato estéreis, labirinto — esconderijo de Donguinho, *insano*, filho da traição da mulher Vicentina, *quando o marido andava pelo reino em busca da proteção*

dos parentes com privança na casa real.

Donguinho-Minotauro, bastardo, símbolo da decadência da família Vicentina, permanece *trancado a sete chaves*.

Ninguém esconde por muito tempo um insano na família — o velho João Quebedo tresvariava, pensando no casamento da filha: e em sonho a roça e os campos reverdeciam. Donguinho preso. Ou então, mais tarde, morto numa *emboscada ardilosa*.

João Diogo troca Mariana pela *ciência e malícia* de Malvina. Malvina apaixona-se pelo enteado, Gaspar-Hipólito, *puro e virgem*. Gaspar cala seu desejo, não pode trair o pai. Malvina-Fedra, *Donguinho redivivo*, conspira com a escrava Inácia, que a aconselha a arranjar *um homem só de mulher*, para provocar ciúmes em Gaspar: *um homem enfim capaz de matar e morrer*. Januário, o escolhido, fica preso na teia: apaixonado por Malvina, é levado por ela a matar João Diogo acreditando que, eliminando o "rival", fugiriam juntos. Acusado de *crime de lesa-majestade*, é morto em efígie.

João Diogo morto, Gaspar, fugindo de Malvina, fica noivo de Ana. Vê, em sonho, o braço que matou seu pai (*a mão não era mais preta, tão sua conhecida*) era o seu próprio braço.

Malvina, *na sua paixão desesperada*, escreve ao Capitão-General, acusando Gaspar e não Januário do assassinato "político" de João Diogo. Mata-se. Gaspar sobrevive. *Ao contrário do outro, não morreria em efígie, impossível e inútil fugir.*

Outras lendas e suas variantes, personagens "novas" vão se incorporar metonimicamente ao mito grego, ampliando e intensificando o trágico universo autraniano.

Jano, deus bifronte, é Januário, duplo de Gaspar.

Jano, guardião das portas, das entradas, das saídas e dos caminhos — Januário, abrindo e fechando a narrativa dos destinos das personagens da história. Jano, deus quadrifronte, regente das estações do ano — Januário, *morto em efígie* na primeira jornada e voltando, na quarta e última, para ser *relaxado em carne*; peça da *roda do tempo*, contando também o longo ano da história da traição de amor / *crime contra el-Rei*. Janus Agonius, "tutor" das ações dos homens — Januário assassino pelo amor e pela mão de Malvina: *impotente, custava a acreditar não ter sido ele o autor da traça maldita que agora procuravam lhe atriguir*. Jano, símbolo da união dos poderes sacerdotal e real — Januário, *morto em efígie*: *Louçado seja Nosso Senhor Jesus Cristo, alguns gritavam. Para sempre seja louvado, respondiam. Dos sobrados mais ricos chegavam a gritar vivas a el-Rei Nosso Senhor*. Jano, significando os pares de opostos, Jano — Gêmeos — Januário / Gaspar. Jano: o destino, o tempo e a guerra. Januário / Gaspar: *a farsa, o fim da raça, a derrama*.

Malvina/Diana-Afrodite: *Aquela mulher ruiva e de cabelos enso-larados, o chapéu preto bem no alto da cabeça, a casaquinha de veludo*

azul, justa e estofada pelo volume duro dos peitos apertados por baixo que subiam e desciam no balanço da respiração, a mão esquerda segura-va senhoril e graciosa as rédeas, a direita brincava com o chicote de pra-ta nas dobras da amazona, toda ela empinada, fazendo com o seu cava-lo um todo de estátua, na faceira provocações de quem se sabe bela, ad-mirada, cobiçada, a cabeça se voltava para um lado e para o outro, na graça que, de tanto estudada e medida, se incorpora na naturalidade e beleza dos gestos, era toda ela uma deusa da caça, ia ele (Januário) di-zendo na mitologia dos versos mal lembrados; Era uma deusa, uma deu-sa, uma deusa da caça, pensou Gaspar retórico e exagerado; Uma pasto-ra, uma daquelas lindas e soberanas pastoras de que falavam as líras e as odes que o Capitão-General gostava de ouvir declamar nas suas casas. Foi a comparação que ocorreu ao velho João Diogo fazer.

Malvína-Diana, "a brilhante", "a divina"²³: deusa protetora, guardiã dos caminhos da castidade, contém Afrodite, deusa do desejo e do prazer dos sentidos. Diana, reinando no mundo dos homens, coman-da o nascimento e o desenvolvimento dos seres²⁴. Malvína-Diana-Afro-dite: caça, ama e conquista os homens.

Malvína-Medéia: feiticeira maligna e encantadora, *sabia dosar muito bem as suas mezinhas e poções, flor carnívora*, assassina dos "fi-lhos": *Na verdade ela é que os possuía a um só tempo, a um só tempo os fecundava e paria.*

Malvína: *Mal vinda. Má sina. Malina (maligna, o demo)²⁵: o de-mo sabe que o mundo é redondo, que o homem indo sempre em frente acaba voltando pro mesmo lugar.* Os destinos de João Diogo, Januário e Gaspar nas mãos de Malvína. Malvína-Parcas: Cloto, *paciente tecedeira*, transforma João Diogo num *outro homem*, fazendo-o renascer; escolhe Januário como *homem capaz de matar e morrer*; define Gaspar como *homem de bons modos*; Láquesis, *bordadeira* dos dias e dos aconteci-mentos da vida de cada um: o casamento com João Diogo, o envolvi-mento com Januário e Gaspar, o assassinato de João Diogo, o "castigo" de Gaspar; Átropos, *cerzindo* o fio da vida de João Diogo e de Januário, *volteando* o destino de Gaspar, *arrematando* a sua própria vida.

Malvína: *filha da luz*, irmã do Sol. Quando Apolo aparece, Dia-na (Lua) brilha no céu e lança sua luz nas profundidades da noite. No mito, os dois deuses se alternam; no romance, Malvína *filha do sol* e o Capitão-General, *Sol Novo da América unem-se: 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. Mu-dos e iluminados (. . .). O poderoso e implacável braço real estende a mão que traça todas as tramas.*

O Sol é o símbolo universal do rei, do coração do império. É o centro do céu, como o coração é o centro da terra. O raio do sol lembra o fio, a teia de aranha²⁶ (o labirinto).

O Labirinto é um entrecruzamento de caminhos, alguns sem saída, através dos quais é preciso descobrir a trilha que conduz ao centro dessa estranha teia de aranha. Chega-se ao centro, através de uma viagem iniciadora, proibida aos "não-qualificados". Símbolo de um sistema de defesa, o labirinto anuncia a presença do precioso, do sagrado: só os iniciados têm acesso a esse centro escondido²⁷.

O Labirinto em *Os Sinos da Agonia* é o breve cruzamento dos caminhos: encontros e desencontros de amor, traça, devassa. É o espaço da *paixão e fé*: ruas tortuosas de Vila Rica, esconderijo de Januário amante-criminoso, palco do cortejo de Corpus Christi e da procissão da morte em effigie. É o sertão que esconde e seca ouro e homens, protege Gaspar, exila Januário. São as terras, as florestas e as faisqueiras de João Diogo Galvão, as pastagens verdejantes, sonho-dourado de João Ouebedo e de Donguinho. É a própria história desses *povos das Minas: Fiar e Porfiar é a nossa principal ocupação, ócio e negócio nestas Minas* — O labirinto é o centro perdido, o caminho nunca encontrado.

Ó Tírésias, iluminado interiormente pela luz da tua escuridão, nos ajude a entender (. . .) a achar o caminho.

Os velhos cegos, diz o mito, vêm de países solares, nefastos aos olhos cansados pela luz forte e crua: o cego simboliza a sabedoria do velho. os adivinhos também são gerados cegos, porque é preciso se ter os olhos fechados à luz física para perceber-se a luz²⁸.

Tírésias, profeta, decifrador de enigmas, é devorado pela esfinge.

O punhal — faca amolada na mão de Januário - braço de Gaspar, tem dois gumes: traça de amor, traço de força — *agora não pergunto mais pra onde vai a estrada*. Porque, lembrando Luckács, tragédia e mudanças históricas da sociedade andam de braços dados.

Fé Cega Faca Amolada

"Ce qui ne signifie pas, comme on le dit trop, que la vérité historique soit toujours et en tout insaisissable. Il en va de cette vérité comme de toutes les autres: on se trompe *plus ou moins*".

Leonardo SCIASCIA

o chão o chão

"E assim não andeis inquietos pelo dia de amanhã. Porque o dia de amanhã a si mesmo trará seu cuidado; ao dia basta sua própria aflição"²⁹. — *Os Sinos da Agonia* contam a história do sertão bruto, de

quando o ouro da mina / virou veneno, desgraça fatal. E o recomeçar? se anuncia, máscara escorrida e marcada de caminhos de lágrimas, na cara do coronel Bento Pires: (. . .) o que antes eram catas e faisqueiras, lavras e grupiaras (ouro branco, ouro preto, ouro podre), rios, ribeirões, carrascals lavados e bateadores (seixos e matações, guias e seixões), se transformava na imaginação vadia e feliz do velho em pastos e matas, touros, vacas e bezerrinhos que só faltavam falar.

(Para Gaspar, mazombo ilustrado, mimado pela vida nas tetas do ouro, nos pingentes dos diamantes, o futuro se lê nos olhos de Tíreas, nas indagações dos adivinhos, dos mensageiros. Só um cego pode ver o final da história e o corpo mudo fala, através da linguagem (de) cifrada dos sinos, a agonia de cada um. Gaspar, pálido e de sangue aguçado, fim da raça, recebe terras, pastos e escravos por Testamento escrito com a pena das velhas culpas, dos crimes e injustiças, das torturas.)³⁰

As jornadas se tecem num tempo de *fiar*: a decadência da economia aurífera aumenta os impostos, prepara a *derrama*; num tempo de *desconfiar*: Januário-mameluco é nomeado *cabeça de motim*. Morto em efigie por *decreto do Capitão-General*, volta, na *roda do tempo*, para ser *relaxado em carne, ao encontro da sua verdadeira morte, para sempre*. Tempo de *porfiar*? "Sentenciados à morte e a degredo perpétuo, houve entre eles um momento atrocíssimo e pavoroso, mas, logo no dia seguinte, sobre as angústias morais do oratório a nuvem rasgou-se e abriu para todos o clarão da vida, menos para ele. Nesse ponto solene, culminante da memorável tragédia, o Alferes não caiu desanimado, não se mostrou despeitado, alegrou-se e deu parabéns aos companheiros, declarando-se feliz por não arrastar na sua agonia os mesmos que tinha procurado salvar em seus depoimentos. O frade que nos deixou o relato de seus últimos momentos sobre este episódio, afirma que só ele ficou com certeza da morte sem mais recurso"³¹.

O processo real de Januário — sentença, morte em efigie, fuga inútil e volta inevitável para o assassinato (culpa de um, castigo por todos) — denuncia a existência da cadeia de processos simbólicos que trazem a cena política.

Para Hélène Cixous³², os processos simbólicos não "começam" nunca, porque seu teatro de morte, sua *grande festa de títere e pantomima*, representa suas peças, sem intervalo, desde que existe uma cena social. O "caso" começa com a história do indivíduo; a *Teia* é tecida com o fio da própria vida.

A história de Autran Dourado, o processo-condenação-morte de Januário é a metáfora de outros processos da cena política brasileira: escravo que não acredita mais em quilombo; nobreza de *bazófia e guisos*; intelectual "fora do lugar" (*filho pródigo arrependido*); Mameluco-bastardo; insano; mulher-Malvina, braço à direita do Capitão-General.

O decreto do Capitão-General é apenas a notificação oficial da sentença de condenação dessa *fedorenta humanidade: me cortaram o corpo a faca sem terminar/me deixando vivo, sem sangue, apodrecer.*

Preso, acusado, condenado, *prisioneiro del-Rei* são apenas os passos de uma *estrada*, as curvas das *ruas capistranas de toda cor*, os *degraus da força*, as *pancadas dos sinos da agonia*.

A lei del-Rei, o braço del-Rei-absurdo (. . .) branco. Panopticon. O braço del-Rei é muito comprido e forte, ele vai sempre atrás de você:

"Messieurs,

Si l'on trouvoit un moyen de se rendre maître de tout ce qui peut arriver à un certain nombre d'hommes, de disposer tout ce qui les environne, de manière à operer sur eux l'impression que l'on veut produire, de s'assurer de leurs actions, de leurs liaisons, de toutes les circonstances de leur vie, ensorte que rien ne pût échapper ni contrarier l'effet désiré, on ne peut pas douter qu'un moyen de cette espèce, ne fût un instrument très énergique et très utile que les gouvernements pourroient appliquer à différents objets de la plus haute importance (. . .) Une maison de pénitence sur le plan que l'on vous propose seroit un bâtiment circulaire; (. . .) mais dans le panoptique, l'oeil du maître est partout (. . .)"³³

Em *Os Sinos da Agonia*, interminável processo. (Sciascia não diz que a história é o romance policial da política?)³⁴ há uma única sentença: prisão e morte.

Ou então, palavras que matam, qualificativos que, segundo Hélène Cixous³⁵, têm a eficácia dos muros. Das cercas: *insano, puta!, bugre, mulato, bastardo, casto, mazombo, escravo, negro, bodum, casquilho, velhinha faceira, pés-raspados, roubo, conspiração, assassino* (esse inventário não registraria também que a nossa história se conta / se faz à margem — na exceção e na *chaga?*).

Ou ainda idéias de prisão, meditações, metáforas, *sonhos atropelados, uns saindo de dentro dos outros, como muitas caixas vazias, no labirinto — bruma das ruas de Vila Rica — espaço quadriculado, codificado, re-produzindo a inscrição sócio-política na carne de um, corpo de todos: quartos ensangüentados nos quatro cantos da cidade.*

o sal da terra

"Vós sois o sal da terra. E se o sal perder a sua força, com que outra coisa se há-de salgar?"³⁶ — Michel Foucault³⁷ define o suplício ritualizado no século XVIII como operador político, inscrito num sistema punitivo onde o soberano, direta ou indiretamente, pede, decide e faz executar os castigos na medida em que é ele quem é, através da lei, atingido pelo crime. Em qualquer infração, existe um crime de lesa-ma-

jestade, em qualquer criminoso, um regicida em potencial. O regicida é o criminoso total e absoluto, porque em vez de atacar uma decisão ou uma vontade particular do poder soberano, ataca o princípio na pessoa física do príncipe. A punição ideal do regicida deveria então abarcar todos os suplícios possíveis, formando uma vingança infinita.

Nas cerimônias de suplício, a personagem principal é o povo, cuja presença real e imediata é exigida para seu cumprimento. Um suplício que seja conhecido, mas cujo desenrolar permaneça secreto, não teria sentido. O exemplo é buscado não apenas para lembrar que a menor infração é punida, mas, principalmente, para provocar um efeito de terror, pelo espetáculo do poder atuando sobre o culpado. Foucault acrescenta que, nessa cena de terror, a função do povo é ambígua. Ele é chamado como espectador: convocam-no para assistir às confissões, aos enforcamentos; os pelourinhos e os cadafalsos são construídos em praça pública ou à beira dos caminhos; os cadáveres dos supliciados ficam em evidência e durante muito tempo perto dos lugares de seus crimes: *Eu vi o corpo de Nhonhô balangando no ar*. É preciso que as pessoas saibam e que também vejam com os próprios olhos. É preciso que tenham medo. São testemunhas, "fiadores" da punição, e tomam parte nela até um certo ponto. Ser testemunha é um direito que têm e que reivindicam: *Todos queriam ver, ninguém podia perder o grande acontecimento que as Efemérides depois registrariam*; um suplício escondido é suplício de um privilegiado e é sempre motivo de dúvidas e desconfianças quanto à severidade da sua realização.

O rei, chamando a multidão para a manifestação de seu poder, tolera, por algum tempo, o *caldo de gente quente e espumante*, alívio transitório para os *ânimos (. . .) escancaradamente exaltados*. O suplício permite o carnaval, quando nada se proíbe e nada se condena: *Trocavam-se gracejos e informações, diziam-se os mais cabeludos palavrões*.

Citando um juiz³⁸, Foucault lembra que os pobres não têm a possibilidade de se fazerem ouvir na justiça e, no momento em que esta se manifesta publicamente, é que eles são chamados a participar como testemunhas e quase até como coadjutores, podendo interferir, entrar no mecanismo punitivo e redistribuir seus efeitos: retomar num outro sentido a violência dos rituais punitivos.

Na liturgia do sacrifício de Januário-mameluco — *Era mesmo uma procissão de Corpus Christi (. . .) Igual a esta, só mesmo vi menino o Triunfo Eucarístico (. . .)* — cabe ao povo das Minas, em missa de corpo presente, o ofertório de sua *paixão e fé: a provisão de cachaça e patifaria e os mais cabeludos palavrões*.

Quem a vítima?

o brilho cego de paixão e fé faca amolada

“Vós sois a luz do mundo. Não pode esconder-se uma cidade que está situada sobre um monte³⁹ — Foucault⁴⁰ observa que o suplício se incrusta na prática judiciária: é o revelador da verdade e o operador do poder. Garante a articulação entre o escrito e o oral, o secreto e o público, o inquérito e a confissão; permite que se reproduza e se desenvolva o crime sobre o corpo visível do criminoso; faz com que o crime se manifeste e se anule sob o mesmo clima de horror. Faz também do corpo do condenado o lugar de aplicação da vindita soberana, o ponto de ancoragem da manifestação do poder, a ocasião de se afirmar a dissimetria das forças.

Em *Os Sinos da Agonia*, o decreto da morte em efigie, inventado e graf(v)ado na língua dicionarizada por *Moraes*⁴¹, deixa o espaço do documento histórico, lugar do repouso e da certeza, incorporando ao texto — “tecido das nossas inventadas verdadeiras histórias, o subentendido risco”⁴².

Acompanhando a *jornada* de Januário, da morte em efigie até a morte pelos tiros de um soldado, Autran Dourado faz a arqueologia da re(o)pressão em nossa terra.

O romance inscreve-se assim como um palimpsesto que, raspado, escavado, devolve-nos ao texto primeiro da nossa *dor: a roda do tempo mói a cronologia*, diluindo os limites entre passado, presente e futuro, *névoa e luz, matéria sonhada ou vivida*. Caminhamos pela estrada do cerco, da prisão, do desaparecimento. (*Agora não pergunto mais*).

“O roteiro desenvolvido por Joaquim Maria de Souza Machado, 70 anos, proprietário de terras em Pompéu, oeste de Minas, em busca de esclarecimento sobre o paradeiro de seu filho, o advogado Antônio Joaquim Machado, é dos mais extensos. Até o final de 72, Joaquim fez 22 viagens ao Rio de Janeiro para procurar informações. Esteve cinco vezes em Brasília (. . .). Nada conseguiu.

O proprietário da fazenda São José da Vereda, Joaquim Maria, informou que a última notícia que teve do seu filho foi em setembro de 1972 — (. . .) — que ele estava preso (. . .).

Soube que o filho fora preso em Copacabana, pela Marinha, e entregue ao Exército. Ele tinha 32 anos e era solteiro. O pai nunca conseguiu visitá-lo na prisão e não obteve nem informações”⁴³. *Não volte nunca mais, meu filho. Nunca mais vai poder me ver, disse o pai, e naqueles olhos duros e obstinados na teimosia ou na aceitação da sina, na cara crestada pelo sol das lavras, nos ribeiros e faisqueiras, Januário acreditou ver (quis, forcejava mesmo o coração) muito longe um brilho de lágrima, uma marca de dor.*

“Se dire sans cesse que tout ce que je raconte ici est faussé par ce que je ne raconte pas, ces notes ne cernent qu’une lacune. Il n’y est pas question de ce que e je faisais durant mes années difficiles, ni des

pensées, ni des travaux, ni des angoisses, ni des joies, ni de l'immense répercussion des événements extérieurs, ni de l'épreuve perpétuelle de soi à la pierre de touche des faits. Et je passe aussi sous silence les expériences de la maladie, et d'autres, plus secrètes, qu'elles entraînent avec elles et la perpétuelle présence ou recherche de l'amour."

Marguerite YOURCENAR

São Paulo/Belo Horizonte, novembro/81.

NOTAS

1. DOURADO, Autran. *Novelário de donga Novais*. Rio de Janeiro, Difel, 197B, p. 14.
2. — *Os Sinos da Agonia*. Rio de Janeiro, Expressão e Cultura, 1974. Observação: Todos os trechos, expressões, títulos e vocábulos extraídos da obra referida serão transcritos em tipo itálico, sem remissão às notas e sem localização de páginas.
3. BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte*. Paris, Seuil, 1973, p. 25.
"Texte de plaisir: celui que contente, emplit, donne de l'euphorie; celui qui vient de la culture, ne rompt pas avec elle, est lié à une pratique *confortable* de la lecture.
4. — Idem, *ibidem*.
"Texte de jouissance: celui qui met en état de perte. celui qui déconforte (peut être jusqu'à un certain ennui), fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage".
5. — Idem, p. 95.
6. Observação: As letras das músicas cantadas por Milton Nascimento, reproduzidas integralmente na dissertação, no início de cada fragmento e segundo as regras da normalização técnica, foram omitidas nesta edição por motivo de espaço.
7. BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte*. Op. cit., p. 75.
8. FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. Trad. de Luiz Felipe Baeta Neves. Petrópolis, Vozes, Centro do Livro Brasileiro, 1972, p. 27.
9. COMPAGNON, Antoine. *La seconde main ou le travail de la citation*. Paris, Seuil, 1979, p. 12-4
10. — Idem, p. 41.

11. COMPAGNON, Antoine. *La seconde main: ou le travail de la citation*. Op. cit., p. 36.
Compagnon adota a etimologia que Evrard l'Allemand propunha para o labirinto (citado por ZUMTHOR, P. *Le carrefour des rhétoriciens*. *Poétique*. Paris, p. 320, 1976).
12. BARTHES, Roland. *La chambre claire: note sur la photographie*. Paris, Cahiers du cinéma, Gallimard, Seuil, 1980, p. 114.
"Toutes les photographies du monde formaient un labyrinthe. Je savais qu'au centre de ce labyrinthe, je ne trouverais rien d'autre que cette seule photo, accomplissant le mot de Nietzsche: "Un homme labyrinthique ne cherche jamais la vérité, mais uniquement son Ariane."
13. Traduzi *soulignement* por *grifo*, fazendo questão de manter a ambigüidade da palavra: 1. Grifo, s.m. enigma com palavras mutiladas. 2. grifo, adj., Letra grifa; a bastarda, que não é redonda; caráter itálico.
MORAES SILVA, Antônio de. *DICCIONARIO DA LÍNGUA PORTUGUEZA. Recopilado dos vocábulos impressos até agora, e nesta segunda edição novamente emendado, e muito acrescentado*. Lisboa, Tipografia Lacerdina, 1813.
14. COMPAGNON, op. cit., p. 43.
"Une coquille malencontreuse a modifié le titre au premier rang de la liste: *Frictions*, aux éditions Gallimard. Comment ne pas se réjouir d'un coup du sort qui vient attribuer à Borges un écrit apocryphe, un de plus dans son histoire? *Frictions* serait le livre des livres qui manque à la bibliothèque de Babel, la théorie générale du livre comme citation".
15. MOISÉS, Leyla Perrone. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo, Perspectiva, 1973, p. 41.
Falando sobre Barthes, a autora observa: "Do *Degré zéro* ao *Plaisir du texte*, podemos perceber uma mudança na noção de escritura, numa evolução que se delinea não por contradição mas por contínuo deslocamento.
A definição do *Degré zéro* tem amarras fundamentalmente sociológicas. Sem esquecer o compromisso da escritura com a leitura, Barthes estava então mais atento a seu compromisso com a história. A escritura é aí, antes de tudo, um engajamento consciente (. . .)
Na fase atual (fase do *Plaisir du texte*), o que se ressalta é a travessia da escrita pelas pulsões inconscientes, a inscrição, no texto, do próprio corpo do escritor".
16. DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. "Eterno". IN: *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro, Editora Aguilar, 1973, p. 2B5.
"Naufragamos sem praia; e na solidão dos botos afundamos. É

- tentação e vertigem; e também a pirueta dos ébrios.”
17. DOURADO, Autran. *Novelário de Donga Novais*. Op. cit. p. 7B.
18. PONGE, Francis. *Méthodes*. Paris, Gallimard, 1961, p. 272-3.
19. MOISÉS, Leyla Perrone. Op. cit. p. 66.
 “A crítica não é nem literatura, nem não literatura; é uma espécie de pária-literatura.”
20. MOISÉS, Leyla Perrone. Op. cit. p. 71.
 “Na crítica-escritura, haverá realmente um diálogo entre obras, porque a nova fala se colocará em condições de igualdade com aquela que lhe serve de pré-texto. O crítico não se porá diante dela como um explicador de ambigüidades, mas como um desenvolvedor de ambigüidades, isto é, como um escritor.”
21. DOURADO, Autran. *Uma vida em segredo*. Rio de Janeiro, Expressão e Cultura, 1973, p. 73.
22. DOURADO, Autran. *Poética de Romance: Matéria de Carpintaria*. São Paulo, Rio de Janeiro, Difel, 1976, p. 144-5.
23. MANSUR GUÉRIOS, Rosário Farâni. *Dicionário Etimológico de nomes e sobrenomes*. São Paulo, Ave Maria, 1973, p. 91.
24. CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des Symboles: mythes, rêves, coutûmes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris, Seghers, 1973. 4v. p. 214-23.
25. DOURADO, Autran. *Poética de Romance: Matéria de Carpintaria*. Op. cit., p. 143.
26. CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. Op. cit., p. 214-23.
27. — Idem, p. 99-102.
28. — Idem, p. 146.
- 29' Bíblia. N. T. Português. Figueiredo. 1965. Mateus, VI, 34.
30. MANSUR GUÉRIOS, Rosário Farâni. Op. cit., p. 114.
 GASPAR, persa: *Kandswar*: “tesoureiro?”. Há quem o prenda ao sânscrito *Gathaspa*: “o que vai (gatha) para inspecionar (spic). Outros: do celt. Kaspar: “castelão, palaciano.”
31. VASCONCELOS, Diogo de. *História média de Minas Gerais*. Belo Horizonte, Itatiaia, 1974, p. 335.
32. CIXOUS, Hélène. *Un K incompréhensible: Pierre Goldman*. Paris, Christian Bourgeois Ed., 1975, p. B.
33. BENTHAM, Jerémy. *Le Panoptique: précédé de l'Oeil du Pouvoir, entretien avec Michel Foucault*. Paris, Pierre Belfond, 1977, p. A₁, A₃, A₄, respectivamente.
34. GAZZANEO, Luiz Mario. IN: SCIASCIA, Leonardo. *O Contexto*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1979, p. 12.
35. CIXOUS, Hélène. Op. cit., p. 19.
36. Bíblia. N. T. Mateus, V, 13. op. cit.
37. FOUCAULT, Michel. *Surveiller et punir: Naissance de la prison*. Paris, Gallimard, 1973, p. 36-72.

38. DUPATY, C. Mémoire pour trois hommes condamnés à la roue. 1786. p. 24 — citado por FOUCAULT, M. Op. cit., p. 65.
39. 8/bliã. N. T. Mateus, V, 14. Op. cit.
40. FOUCAULT, Michel. op. cit. p. 39.
41. DOURADO, Autran. *Poética de Romance: Matéria de Carpintaria*. p. 174.
"Para tomar de empréstimo um achado de Drummond, mas mudando-lhe o sentido, as palavras no Moraes de 1813 não estão em "estado de dicionário" mas em estado de poesia. Muitos de seus verbetes pertencem àquele "reino das palavras onde estão os poemas que esperam ser escritos" (Procura da Poesia, C.D.A.) Estamos diante de autênticas "lições de coisas".
42. — *Novelário de Donga Novais*, p. cit. p. 16.
43. CABRAL, Reinaldo & LAPA, Ronaldo. *Desaparecidos Políticos: prisões, sequestros, assassinatos*. Rio de Janeiro, Comitê Brasileiro pela Anistia, 1979, p. 166.