

O ESPAÇO DA TEATRALIDADE

REINALDO MARTINIANO MARQUES*

RESUMO

Este estudo constitui parte de um capítulo da dissertação apresentada para a obtenção do grau de Mestre em Literatura Brasileira na Faculdade de Letras da UFMG, em outubro de 1984, sob o título "*Os Sinos da Agonia: técnica narrativa e consciência trágica na ficção de Autran Dourado*". Através dele, procura-se caracterizar o espaço representado no romance autraniano como espaço da teatralidade, em que tanto o espaço como os objetos que o preenchem estão investidos de denso simbolismo, possibilitando a vivência alucinada de desejos recalcados.

Em *Os Sinos da Agonia*, de Autran Dourado¹, o espaço recoberto pela narrativa pode ser apreendido a partir de certos pontos de referência bem marcados. São eles: a casa, considerando-se tanto o sobrado da rua Direita quanto a casa do arraial do Pe. Faria, que constitui um espaço mais privado; o palácio, onde se encontra a sede da administração; as ruas e praças, o espaço público; as lavras e faisqueiras bem como as sesmarias e datas, compondo o espaço da produção, do trabalho; as igrejas, espaço do sagrado; e a Corte, dada como espaço limite. Entre estes diversos espaços podemos propor algumas correspondências, a partir da reflexão sobre suas motivações simbólicas. Aqui nos limitaremos à análise do sobrado da rua Direita e da casa do arraial do Pe. Faria.

1. O tratamento do espaço

A casa do arraial do Pe. Faria e o sobrado da rua Direita, formando o espaço doméstico, diferem-se bastante quanto ao aspecto arquitetônico. A casa do arraial, onde Malvina não se

*Professor de Literatura Brasileira na Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.

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

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

"Tudo feito, o chão de tábuas corridas de madeira de lei, muito bem aplainadas e cepilhadas, os tetos apainelados, pinturas de alto preço, as sacadas de rendilhado de ferro com as letras de João Diogo Galvão e pinhas de cristal, vidros nas janelas, o restante ficava por conta de Malvina que se encarregou das alfaias e adornos. É como prêmio para todo o sacrifício de João Diogo, mandou entalhar na cabeceira da cama o dístico O AMOR NOS UNIU entre flores e guirlandas" (p. 87).

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

Enquanto elementos da dimensão simbólica, as duas casas propõem dois espaços antagônicos. A casa do arraial do Pe. Faria corresponde ao espaço do masculino e sua arquitetura está marcada por fins utilitários, pragmáticos. É o espaço do se-

nhor, do potentado, daquele que detém os cabedais, e por isso está dotado de plenos poderes. Seus interesses básicos são o da produção e trabalho, para a multiplicação das posses e bens do senhor. Para tanto, o potentado faz dos outros seus escravos e assim os mantém pelo autoritarismo e a repressão. Seu poder advém das armas, da sua capacidade de esmagar obstáculos e pessoas que lhe entravam os próprios interesses. Conquistador, tudo que obtém é "no peito e na coragem, com muito sangue e perigo" (p. 65). Compreende-se, pois, que a ordem patriarcal existente no espaço do masculino se erija na violência, pelo derramamento de sangue, e só se perpetue pela opressão. O que se alcança não sem desenvolver nos seus propugnadores o sentimento de culpa, tão evidente nas palavras de João Diogo encontradas no trecho a seguir:

"É como Gaspar olhasse perguntando, ele disse as tuas mãos estão limpas, Gaspar, as minhas não. As de teu avô nem é bom falar. O avô Valentim tinha chegado a matar branco, por que índio não-mansueto pouco contava, ele matava índio até por distração, pensava Gaspar. Depois conseguia perdão del-Rei do crime de branco. El-Rei sempre perdoava, carecia muito dos seus serviços, por causa da preação e dos descobertos". (p. 66)

O espaço do masculino é também marcado pela hierarquização, denunciada pela clara separação entre a casa e as senzalas. Devem ser bem objetivas as diferenças entre o senhor e o escravo, a começar pela localização espacial, física. Mais ainda, no espaço hierarquizado, os papéis são bem definidos; há, portanto, os feitores, os cabras espingardeiros, escravos que trabalham nas faisqueiras, outros que trabalham nas roças, e os que cuidam do serviço doméstico. Pela hierarquização do espaço e delimitação precisa das funções tem-se em vista resguardar o princípio da *unicidade das posições*², pelo qual certas funções ou lugares, em especial os mais ligados ao exercício do poder, não podem ser ocupados por mais de uma pessoa. Assim sendo, a ordem patriarcal estrutura-se a partir da concentração de poder pelo homem, na medida em que se torna o único proprietário das terras e das riquezas por elas produzidas. Além disso, a compreensão do que seja o homem está mui-

to ligada à idéia da competência sexual do macho, isto é, por demais restrita ao plano biológico; afinal era preciso povoar a colônia de súditos de El-Rei, para garantia de seus domínios. Eis a razão para João Diogo rejubilar-se de pertencer a uma "linhagem de padreadores e desbandeirados", diante da qual a castidade de Gaspar mais parece uma afronta. Entende-se então que o feminino não possa manifestar-se nesse espaço enquanto diferença, mas somente como reflexo, renunciando à busca da própria identidade.

Os poucos móveis da casa do arraial, perdidos na imensidão dos cômodos, como ainda a rusticidade dos utensílios, aceitam para o caráter objetivo e racional do masculino, voltado para a produtividade, a acumulação de bens. Sem cores vivas e detalhes, a casa destaca-se pela sobriedade, aliada a uma aridez inibidora da imaginação. É que aí os excessos não são tolerados, pois podem desviar a atenção dos objetivos fundamentais, os econômicos e de poder. Na verdade, o espaço do masculino baseia-se na razão repressora, na apropriação tecnológica do mundo. É necessário domesticar a natureza, desentranhar da terra o ouro, preparar a roça, produzir; para isso, disciplina, trabalho, sujeição. Nesse contexto, a arte surge como elemento dissonante; ameaçador e, por isso, indesejável.

Os dados levantados até então levam-nos a concluir que o espaço do masculino é essencialmente o espaço da morte. A ordem patriarcal e colonial nele edificada está alicerçada sobre o sacrifício de muitos. Nisto consiste sua contradição maior; para viver necessita alimentar-se do sangue dos sacrificados, é na morte que encontra sua possibilidade de existir historicamente. Daí que a violência de uns deva ser justificada — há o perdão de El-Rei —, pois suas sementes são as da morte, e o sangue derramado de suas vítimas não faltará para garantir a sobrevivência de uma ordem vampiresca³.

De natureza dissimétrica em relação à casa do arraial do Pe. Faria, o sobrado da rua Direita, consubstanciando a imaginação de Malvina, delimita o espaço do feminino. E vale notar que, diferentemente da casa do arraial, o sobrado ergue-se no centro de Vila Rica, mais próximo do centro de decisões, de

poder — o palácio. Enquanto espaço do feminino, distingue-se pelo excesso, pela concentração de detalhes, revelando um horror aos espaços vazios. Na sua decoração, destacam-se uma ten-
 dência ao derramamento e um certo virtuosismo das formas. Mos-
 trando uma mistura de estilos diferentes em suas pinturas, o
 sobrado compõe todo um espaço barroco, tematizando o conflito
 e a busca de conciliação dos opostos.

É precisamente no espaço do feminino que a paixão explo-
 de e o irracional irrompe. Por sinal, na sua arquitetura e
 nos seus traços ornamentais, todo o ambiente do sobrado pare-
 ce um convite à liberação das emoções. Aqui a sexualidade es-
 tá formulada ainda que mascaradamente, e pelo exercício com-
 plete da sensualidade, Malvina reina como deusa. Dessa forma,
 o espaço do feminino viabiliza o imaginário, incita à fruição
 da vida, do prazer. Nele é possível provocar-se a confusão pe-
 la eliminação das diferenças, pelo desrespeito à hierarquia,
 como exemplifica a relação de Malvina com Inácia, em que a es-
 crava, partilhando da vida íntima da senhora, alça-se ao mes-
 mo plano desta, assimilando seus poderes e privilégios.

Com o raciocínio precedente, todavia, não se quer dizer
 que elementos caracterizadores do masculino não estejam pre-
 sentes no sobrado. Ao contrário, nele estão inscritos as in-
 terdições veiculadas pela linguagem e a cultura: não escapa,
 por conseguinte, à ação da Lei, fruto do trabalho infatigável
 da razão, a garantir as diferenças culturais e a estabilida-
 de do corpo social. Desse modo, o espaço do feminino é a re-
 gião favorável à experiência das contradições, dos paradoxos,
 vividos de forma intensa e trágica. De fato, se Malvina é a
 "filha do sol, da luz", isto é, da razão, da ânsia de prever
 e traçar, é ela no entanto quem experimenta no próprio ser a
 força e voracidade da paixão, do seu lado irracional. A con-
 tradição em que se debate, contradição fundamental, vê-se co-
 mo "uma fatalidade invencível a que tinha de obedecer". (p.104)
 E julgamos resultar da experiência e consciência da contradi-
 ção a característica mais determinante do espaço do feminino:
a ambigüidade. Nele, as tensões e os conflitos não são masca-
 rados e tornam-se objetos de reflexão por parte da consciência

das personagens. Estas chegam a representar para si o conflito entre a Natureza e a Cultura, o recalçamento do desejo frente às leis e interditos, e a dialética do senhor e do escravo. Assim é que, marcado pela presença simultânea do racional e do irracional, o sobrado constituiu-se num espaço favorável à manifestação do ambíguo e do duplo, estimulando as inversões e as subversões, os deslocamentos e as tramas.

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

No quarto do casal, são postos em relevo dois objetos: a cama e o clavinote. Quanto à cama, na sua feitura é requintada, rebuscada: "Os varais finos e delicados, toda filetada, a tábua da cabeceira com o mesmo filete branco desenhando festões, folhas e flores, que circundavam o dístico O AMOR NOS UNIU". (p. 62) É o espaço nuclear e sagrado do feminino, uma vez que nela Malvina libera sua sensualidade, reinando com plenos poderes. De sua parte, o dístico traduz numa linguagem idílica todo um ritual de devoração sexual. Já o clavinote, que tem na pistola de prata uma variedade simbólica, está no quarto por imposição de João Diogo e "devia ficar no canto do quarto, bem à vista, para lembrar os tempos d'antanho". (p. 88) Tendo pertencido ao falecido pai de João Diogo, Valentim Amaro Galvão, o clavinote, como todo objeto mágico, dotado de poderes especiais, está coberto de mistério: "... tinha uma intrincada e fabulosa história" (p. 88). Em vista de sua utilidade nos matos e emboscadas, isto é, como instrumento de poder e dominação, fora obtido por Valentim a troco do ouro que havia conseguido "a sangue e fogo". O seu valor não era alcançado por Malvina, proibida de nele tocar por João Diogo. Vê-se que as incidências anotadas em relação ao clavinote permitem caracterizá-lo como símbolo fálico. Ou seja, como uma representação do órgão viril, do falo. No entanto, o termo "falo" deve ser entendido aqui, em vista de sua relação com todo o contexto simbólico da narrativa, segundo o uso que dele faz

a Antigüidade, nas cerimônias de iniciação; nestas, " o falo em ereção simboliza o poder soberano, a virilidade transcendente mágica ou sobrenatural".⁴

No quarto, espaço do sobrado em que a presença do feminino é mais densa, onde Malvina é soberana, o clavinote insinua-se como objeto dissonante, deslocado, na medida em que é sinal metonímico do universo masculino, isto é, de um espaço de dominação, de opressão e de morte. No santuário do feminino, afirma-se o poder do masculino, testemunhando ao primeiro sua falta de autonomia, em vista da carência do falo. Entretanto, como objeto destacável, o falo pode circular entre as pessoas⁵. Diante disso, cristaliza-se a ambigüidade do feminino na medida em que ele pode ter ou não ter o falo, o que implica o exercício, ou não de poder, da dominação. No caso da segunda hipótese, ela presta-se à caracterização de Malvina como mulher fállica, aquela que detém o falo.

Os móveis da sala, tais como o canapé, as cadeiras, as cómodas e mesas, assemelham-se à cama pelo rebuscamento do feitio, salientando-se o excesso de detalhes, o derramamento da forma. Na sala, existem ainda os tapetes e cortinados, o lustre e as pinturas, os medalhões e os cupidos. Todos estes objetos que ornamentam a sala encontram no *sensualismo* seu conteúdo semiológico básico. Objetivam a captura daqueles que se adentram pelos cômodos do sobrado, atingindo-os em quase todos os sentidos. Solicitam uma relação exacerbada com o corpo e as emoções. A corroborar a natureza sensual do espaço do feminino, a valorização dos sentidos, destacam-se ainda os utensílios de prata, as baixelas e candelabros, as roupas de cama e mesa, tudo de primeira qualidade, capaz de impressionar. Trata-se de um espaço que agride os sentidos e os aprisiona com suas cores "quentes e sensuais". A propósito do código das cores, está tematizado na narrativa pela oposição entre a "toalha de linho branco" e a "toalha de damasco vermelha". A primeira pertence à ordem do masculino, e o branco traduz a submissão e a pureza da mulher no espaço do masculino; já a segunda é pertinente ao espaço do feminino, e o vermelho conota paixão, vida, sangue, conota o cará-

ter desejante e agressivo da mulher, reprimido no âmbito do masculino.

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

Por outro lado, são significativos os adornos e as pinturas observados por Gaspar, na sala: os painéis, representando as quatro estações; a paisagem grega na tampa do cravo, caracterizada pela simetria das formas; os enfeites do cravo: medalhões, conchas, líras, figuras mitológicas; o lustre, cercado de flores, guirlandas, cupidos e medalhões. Segundo Gaspar, trata-se de "uma figuração que fugia aos cânones, uma mistura de oriente e ocidente, de fábula grega e frutos da terra" (p. 156). Na verdade, o espaço da sala tematiza, como um cenário cultural, a presença de dois distintos e antagônicos projetos artísticos: o projeto neoclássico, de um lado, norteador pela racionalidade, a simetria e a contenção formal; e de outro, o projeto barroco, marcado pelo conflito entre o racional e o irracional, pelas dissonâncias e a liberação das formas.

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

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

Na tentativa de caracterizar um e outro espaços, esperamos que nossa análise já tenha deixado explícito o aspecto

O Eixo e a Roda, Belo Horizonte, (4): p. 110-125, 1985.

funcional do espaço na narrativa e a sua importância na construção do sentido do texto autraniano. A propósito, em vista da construção do sentido do texto, inúmeras referências ao sobrado, anotadas acima, encaminham nossa reflexão para o estudo do espaço teatral.

2. O espaço teatral

Na tarefa de caracterizar a casa da rua Direita como o espaço do feminino, deparamos com vários índices configuradores do espaço teatral, cênico. A categoria do espaço teatral constitui outro elemento determinante da narrativa e parece não ser um privilégio do espaço do feminino, porquanto há também o teatral do ponto de vista do masculino, perceptível sobretudo na utilização do espaço público. E vale lembrar aqui que, conforme já o mostramos ao tratar da enunciação, mais especificamente do trabalho intertextual, a acenar para a presença do espaço cênico em *Os Sinos da Agonia* estão a tensão entre o dramático e o narrativo, a valorização concedida aos discursos das personagens e também a aproximação com a linguagem fílmica.

2.1- Palco, bastidores e atores

Dando asas à imaginação, Malvina monta a casa da rua Direita como um verdadeiro palco, convidando à liberação das potências imaginárias, ao pavoneamento das imagens, enfim, ao teatral. Examinando-se a casa em sua forma arquitetônica, salienta-se quanto ao aspecto externo o fato de ser "uma casa assobradada e de sacadas rendilhadas" (p. 58), o que sugere certa perda do sentido pragmático e utilitário de administração do espaço, não ligado ao esforço laborioso e à produtividade. Internamente, a casa subdivide-se em inúmeros cômodos, sobressaindo-se a sala, os quartos, os corredores e a cozinha. A construção prolonga-se até os fundos, onde existe um quarto comunicando-se com a rua de trás, a rua das Flores. Configurando o espaço cênico, a sala apresenta-se como o palco por

O Eixo e a Roda, Belo Horizonte, (4): p. 110-125, 1985.

excelência, o lugar da cena; já os quartos e a cozinha, ligados à sala e entre si por corredores, compõem os bastidores. Como ponto culminante dos bastidores poderia ser colocado o quarto dos fundos, na medida em que circunscribe o espaço da sedução e da trama, sendo nele que Malvina se encontra às escondidas, na calada da noite, com Januário. No conjunto, a casa forma um espaço labiríntico, em que o próprio Januário, na noite do crime, saindo do quarto dos fundos, se sentirá perdido.

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

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

cios, nos quartos/bastidores maquinam-se os meios de se burlarem as convenções, as regras. E, dependendo dos movimentos e gestos das personagens, às vezes produzem-se inversões, com os quartos funcionando também como palco, propiciando o teatral. Na cama, entregando-se a João Diogo, Malvina frequentemente o faz como se representasse um papel, age de forma teatral. A própria ornamentação da cama indicia o teatral.

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

Mas a impressão de que as personagens estejam vivendo um papel não ocorre apenas conosco, leitores da obra, como produto de nossa atuação subjetiva no preenchimento dos vazios do texto. Vê-se que as próprias personagens experimentam tal impressão, há nelas uma nítida consciência de estarem representando um papel, teatralizando. Notadamente em Gaspar é que tal consciência se manifesta de forma mais aguda. Com a morte do pai e assumindo como herdeiro o seu lugar, ele mostra-se consciente de que lhe compete "pôr nova máscara, viver outra figuração". (p. 171) Por sinal, aliado à consciência de se representar um papel, existe o sentimento de se portarem máscaras, o que demonstra a possibilidade de se permutarem os papéis, ou de se viver mais de um papel. Ratifica o que acabamos de dizer o fato de João Diogo, preocupado em adquirir ares e modos mais nobres e cortesês, passar a ocupar-se de sua apareência, chegando a abastecer "o seu toucador de pentes e escovas, tesouras e plumas, engenhos de borrifar, potes de pomada, petrechos de mil e uma serventias". (p. 83) Como o

ator em seu camarim, frente ao espelho, João Diogo fabrica a máscara adequada ao novo papel que deverá viver, depois de transferir-se do arraial do Pe. Faria para a casa da rua Direita, passando a gozar da privacidade do Capitão-General e a freqüentar o Palácio, no que é estimulado por Malvina. O deslocamento espacial, passando-se do espaço pragmático para o espaço teatral, acarreta alterações de ordem psicológica na personagem, exigindo-lhe nova figuração. Opera-se uma inversão: o homem rude e valente da casa do arraial, que não admite o choro por ser sinal de fraqueza, depondo contra sua virilidade, torna-se cortês, sofisticado, mesmo "adamado", permitindo-se as lágrimas, isto é, comportamentos considerados femininos dentro da ótica masculina que representava. Usando sua nova máscara, a figura de João Diogo Galvão torna-se para Januário "aparatoso e risível", o que o leva a lamentar o "casquilho cortesão" que restou do antigo potentado. Morto João Diogo, a cara do pai assemelha-se para Gaspar a uma "máscara de comédia".

2.2- A função da teatralidade

Neste ponto de nossa consideração em torno do espaço teatral, já se faz pertinente o levantamento da seguinte questão: qual a função da teatralidade na narrativa de *Os Sinos da Agonia*? Em resposta, pelo menos duas funções podem ser discriminadas. De um lado, a teatralidade atua como ingrediente velador/desvelador de paixões e emoções que não podem ser socializadas em decorrência de seu significado virulento, altamente nocivo à ordem social e às diferenças culturais; de outro lado, funciona a teatralidade como instrumento de dissimulação e mascaramento da decadência do corpo social representado, ou seja, a sociedade mineradora e colonial das Minas Gerais.

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

"Levando as coisas até o fim, chegaríamos a admitir que no adulto os efeitos de máscara e os do teatro são possíveis em parte graças à presença de processos que se aparentam aos da negação (*Verneinung*); que é preciso que não seja verdade, que saibamos que não é verdade, para que as imagens do inconsciente sejam verdadeiramente livres. Nesse momento o teatro desempenharia um papel propriamente simbólico. Seria todo como a grande negação, que torna possível o retorno do recalcado em sua forma negada."⁶

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

Nota-se, pois, que o teatro, como mundo institucionalizado, convencional, tem o poder de movimentar nossas capacidades de identificação e de as liberar, reforçando nossas projeções e defesas, segundo Mannoni⁷. Vivendo papéis, por meio da máscara e do disfarce, as personagens podem levar outra vida, uma vida que não lhes é permitida dentro da sociedade e cultura em que se encontram. E o desejo de levar outra vida remete à idéia freudiana que situa a origem do teatro no tédio, e que parece ser endossada pelo texto autraniano. De fato, em Malvina é notória sua necessidade de escapar do tédio e da solidão, quando das ausências de João Diogo. Para tanto, abriga-se no imaginário:

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

A chegada de Gaspar à casa da rua Direita representa a possibilidade de Malvina encenar suas fantasias. Um novo ator

O Eixo e a Roda, Belo Horizonte, (4): p. 110-125, 1985.

surge para com ela contracenar. Todavia, como ator, Gaspar parece resistir ao papel que lhe estava destinado representar, num palco e num *script* todo montado na perspectiva do feminino. O aparecimento de Gaspar na sala, apresentando-se perante a madrastra, depois de prolongado refúgio em seu quarto, indica sua decisão de fazer parte do jogo teatral; mas o faz, a princípio, de forma tímida, inconsistente, como um mau ator. Incapaz de se identificar com o papel, de assimilá-lo plenamente, limita-se a uma mera cumplicidade. Seu primeiro encontro com Malvina, na sala, apresenta-se dentro da ótica cênica, com movimentos e gestos bem marcados, teatralizados, sobretudo por parte de Malvina. Quando Gaspar parece mostrar-se capaz de identificar-se com o papel determinado pelo seu posicionamento no espaço do feminino, vê-se obrigado a assumir o lugar do pai, isto é, a viver outro papel. Na verdade, assumir o lugar do pai significa acatar as leis e interdições impostas pela sociedade e a cultura; no caso de Gaspar, implica o pacto com a sociedade patriarcal e colonial. A mudança de papel permite-lhe reconhecer-se como ator a representar papéis; doravante deverá representar na perspectiva do masculino. O seu retorno à casa do arraial do Pe. Faria equivale à assunção de seu papel na ordem do masculino.

Abandonada na casa da rua Direita, Malvina experimenta o teatro da neurose. Nela opera-se a representação histriônica, dentro da qual, segundo Mannoni, os indivíduos "são de algum modo presas do sentimento que representam"⁸. Representando o papel da mulher histérica e ensandecida pela dor da perda do amado, que se jogou nos braços de outra, Malvina confunde-se com a realidade, não estando mais na ilusão do teatro. Insurge, pois, no espaço teatral o histriônico, a neurose, culminando com a loucura e a morte. De fato, ao entrar no quarto pouco antes de receber de sua senhora a última carta, incriminadora de Gaspar, Inácia defronta com outra Nhazinha:

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

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

NOTAS

1. DOURADO, Autran. *Os Sinos da agonia*. 2.ed. Rio de Janeiro, Expressão e Cultura, 1975.
2. Para Costa Lima, segundo sua análise do espaço no romance de Cornélio Penna, a *unicidade das posições* aparece numa hierarquização requintada, e objetiva "não permitir uma equivalência das posições, possibilitadora de um clima de diálogo". In: LIMA, Luiz Costa. *A perversão do trapézista: o romance em Cornélio Penna*. Rio de Janeiro, Imago, S.Paulo, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976. p. 112-3.
3. Em *A menina morta*, de Cornélio Penna, Costa Lima demonstrou a existência de uma ordem vampiresca, como forma de ocupação do espaço simbólico. Esta ordem se caracteriza pelo fato de seus ocupantes, assim como os vampiros, se nutrirem dos sangues dos vivos. Neste aspecto, percebemos uma grande aproximação entre o texto autraniano e o cornelianiano.
Cf. idem, p. 149-51.

4. LAPLANCHE, J. & PONTALIS, J.-B. *Vocabulário da psicanálise*. 6. ed. S. Paulo, Martins Fontes, s.d. p. 226. A passagem citada foi transcrita pelos autores do *Vocabulário* de um artigo de C. Laurin, "Phallus et sexualité féminine", conforme nota bibliográfica contida à p. 227.
5. Cf. idem, p. 226.
6. MANNONI, O. *Chaves para o imaginário*. Trad. de Lígia Maria Pondé Vassalo. Petrópolis, Vozes, 1973. p. 172.
7. Cf. Idem, p. 180.
8. Idem, ibidem, p. 316.