Autran Dourado: A arte de tramar o romance

by

Antônio Roberto Monteiro Simões

M.A. THESIS

AUTRAN DOURADO: A ARTE DE TRAMAR O ROMANCE

by

Antonio Roberto Monteiro Simoes

A Thesis submitted to the faculty of the University of North Carolina in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts in the Department of Romance Languages.

Chapel Hill

1979

Approved by:

Fred Jones
Adviser

Lawrence H. Sharp
Reader

Robert Howren
Reader

ANTÔNIO ROBERTO MONTEIRO SIMÕES. Autran Dourado: a arte de tramar o romance (Under the direction of FRED M. CLARK.)

Autran Dourado, in his collection of short stories Solidão, solitude (1972), repeats literary elements used in his earlier works. In this work, however, these elements have undergone a process of depuration in which the author progressively refines and perfects his narrative art. This study, while studying superficially Autran Dourado's works from Teia (1947) to O risco do bordado (1970), will concentrate on Solidão, solitude in an attempt to show what will be considered to be the "literary laboratory" of Autran Dourado. Emphasis is placed on the author's use of motif, theme, perspective, distance, and plot in the development of his own special type of psychological novel.

© 1979
Antônio Roberto Monteiro Simões
ALL RIGHTS RESERVED

TÁBUA DA MATÉRIA

Capítulo		Página
I.	INTRODUÇÃO	1
II.	ALGUMA TEORIA	4
III.	A ALQUIMIA DO ARTISTA	16
IV.	O LABORATÓRIO DO ARTISTA: SOLIDÃO, SOLITUDE	28
V.	NOTA FINAL	65
BIBLIOGRAFIA		66

CAPÍTULO I

INTRODUÇÃO

Observar e tentar entender o desenvolvimento tomado pela obra do autor mineiro Waldomiro Autran Dourado (1926-) pode ser uma das experiências mais recompensadoras dentro da literatura brasileira. É tarefa de enorme vulto esta, porém se vier a ser feita paciente e sistematicamente, é tarefa de possível realização.

> Abstruseness is a quality appertaining to no subject of human consideration, per se. To him who approaches them by properly graduated steps, all topics are alike in facility of comprehension. (1)

Este estudo é um primeiro passo dentro do mundo criado por Autran Dourado. É um primeiro passo ambicioso que busca verificar se Solidão, solitude (1972) serve em verdade como laboratório literário de Autran Dourado. Uma poética de romance: matéria de carpintaria (1976) é o livro onde se buscaram as possibilidades para este estudo, embora as bases para conclusões originem-se de outras fontes.

Assim os contos em Solidão, solitude são estudados progressivamente buscando comprovar a existência desse laboratório. Esta tese limita-se a observar principalmente dois fatos em Solidão, solitude que podem ser estendidos a toda a obra de Autran Dourado: (1) o polimento dado às partes do romance, à medida que essas partes são reusadas, e conseqüentemente uma tomada de consciência cada vez maior para com o seu trabalho de escritor. Por exemplo, às vezes vai-se observar uma inconsistência no uso do discurso direto: esse discurso aparece misturando-se com o discurso indireto sem uma razão aparente. Mais tarde, em contos seguintes este estado de coisas muda; (2) paralelo a este desenvolvimento citado, o artista cada vez mais consciente do seu trabalho concentra-se na exploração do romance deixando a prosa para uma exploração secundária. Com o último conto deste livro poder-se-á observar essa importância maior do tramar um roman-

ce sobre o escrever de uma prosa. Vai-se observar estes fatos dando uma importância secundária à história[2] neste estudo. Como será observado a trama é mais importante para Autran Dourado. O próprio autor fala da importância secundária da história embora em suas declarações ele use um tanto diferentemente algumas terminologias. O que ele chama de "resumo de um romance" deve ser aqui entendido como "história."

> O crítico, ao dar o resumo de um romance, presta um desserviço ao autor, pois nada há de mais acidental e secundário num romance do que o enredo, que é apenas um dos elementos de sustentação da história, a maneira que o escritor encontra de manter viva a atenção do leitor. É o seu lado de narrador das Mil e uma noites que tem que manter entretido o seu senhor a fim de que ele não o mate. E todo resumo soa falso, pois o elemento mimético e a ilusão desaparecem, os recursos do criador não estão presentes. (3)

Naturalmente o trabalho de Autran Dourado conta com outros fatos. Este estudo, porém, limita-se a observar os dois fatos acima mencionados.

NOTAS REFERENTES AO CAPÍTULO I

[1] Edgar Allan Poe, "Marginalia, in The Works of Edgar Allan Poe (Chicago: Stone and Kimball, 1896), VII, 207.

[2] Uma discussão sobre os conceitos de história e trama é vista no capítulo II, "Alguma teoria."

[3] Waldomiro Autran Dourado, Uma poética de romance: matéria de carpintaria (São Paulo, Rio de Janeiro: Difel, 1976), p. 75.

CAPÍTULO II

ALGUMA TEORIA

Para evitar-se rodapés e explicações longas intercalando-se nas análises, abre-se este capítulo que é uma tentativa de expor algumas teorias que vão ser empregadas. Infelizmente foi preciso servir-se de algumas teorias em tradução; felizmente as traduções são boas e às vezes excelentes.

O filósofo francês Henri Bergson elaborou mais para a literatura do que para a metafísica uma teorização sobre memória ou consciência que parece ser essencial para uma compreensão melhor do fluxo da consciência na literatura. Não se procura afirmar neste estudo que Autran Dourado tenha buscado fazer romances de fluxo da consciência, nem tampouco que ele tenha buscado realizar através da sua arte aquilo que se acha nas teorias de Bergson. O que se propõe nesta tese é observar o desenvolvimento tomado pela obra de Autran Dourado em direção ao aperfeiçoamento da sua arte de tramar o romance em relação com as idéias de Bergson, assim como com as idéias dos formalistas russos. Esta é uma tarefa que, como vai ser visto, pode ser realizada.

Segundo Bergson existia entre os filósofos um erro de interpretação quanto à teoria sobre o conhecimento ("connaissance"). Usando certas oposições que auxiliam sempre o entendimento dos seus objetivos, ele constrói toda uma teoria sobre como adquire-se o conhecimento. Ele não concorda que a inteligência seja o instrumento único e supremo de todo o ato de conhecer. Segundo ele só a intuição permite alcançar diretamente os fenômenos da vida e da consciência na sua realidade fugidia ("réalité mouvante").

As oposições que ele estabelece fazem mais claros certos conceitos que costuma-se confundir. Bergson afirma existir uma memória pura ("mémoire pure") que é eterna e está sempre presente em nosso espírito, ou

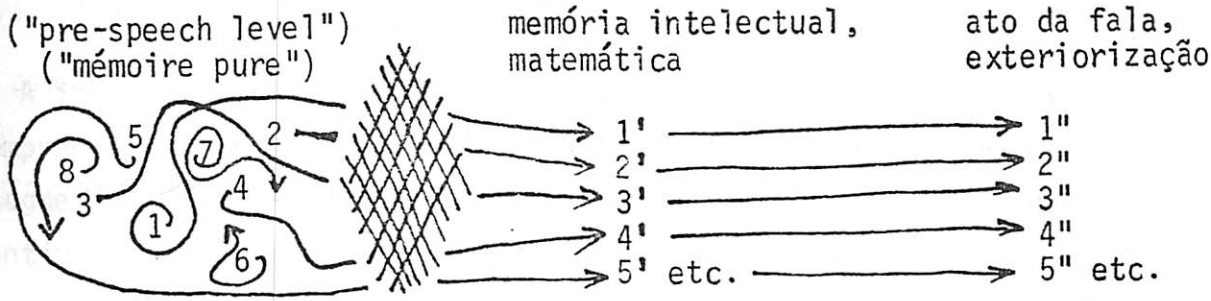
seja, existe sempre desde o nascimento até a morte. Essa memória pura, substância de nossa vida interior é uma criação fluida e contínua ("durée réelle"). Essa "durée réelle" pode também ser chamada de "tempo real," que opõe-se a um outro tempo: o tempo intelectual ou tempo matemático, ou ainda tempo hábito ("temps mathématique, temps habitude")

Devido às dependências dos seres humanos para com o sistema social em que vivem, é-lhes mais fácil comunicar-se por meio de certos instrumentos práticos e de fácil acesso que as sociedades sempre proporcionam. Através da prática, do uso desses instrumentos de comunicação, o indivíduo desenvolve um tempo intelectual em seu espírito, fora da realidade fugidia. Assim para explicar certos estados da nossa mente, busca-se dividir e subdividir infinitamente esses estados para que se possa comunicá-los a outrem. Na realidade, esses estados que Bergson chama de blocos emotivos são unos, indivisíveis. A música é apresentada, quando tocada, em blocos contínuos, ininterruptos. No entanto, esses blocos melódicos aparecem na pauta musical em notas separadas que se prolongam sucessivamente. Porém é para a facilidade de compreensão que essas notas aparecem separadas. Essas notas separadas fazem o tempo matemático, o tempo hábito. O ser humano precisa de símbolos para comunicar-se. Ele realiza essa comunicação parcialmente porque ele só expressa o tempo matemático e não consegue expressar a "durée réelle," o tempo uno. A dificuldade em compreender o que é o tempo real origina-se desse hábito do qual o ser humano passa a depender desde que nasce e que leva-o a confundir espaço com tempo, a tentar projetar o tempo num espaço abstrato. Se alguém diz: "Estou aqui há um minuto." Um minuto é um tempo uno, real em si mesmo, indivisível. Para compreender o que quer dizer esse minuto, quando não se consegue senti-lo, usa-se a inteligência que passa a dividir essa sensação matematicamente. Quando alguém pergunta: "Mas o que é um minuto?" Pensa-se, por exemplo, em termos de pêndulo de um relógio que divide o minuto em segundos, e pode continuar a subdividi-lo indefinidamente. O pêndulo falseia a percepção, cria um hábito no ser humano de pensar em termos de espaço. Desde que se entra no tempo do pêndulo que é o tempo matemático, sai-se do tempo real, da memória pura. Para Bergson, expressar a memória pura, a "durée réelle" deve ser o mais importante objetivo da arte literária. Só a intuição permite realizar esta expressão, num esforço sobrehumano do artista, porque usando a língua como instrumento

dessa expressão, o artista já está usando um tempo consciente, um tempo matemático. Daí uma tentativa entre autores de criar uma linguagem nova, reexplorar a palavra, quebrar os hábitos do leitor, escrever em sintaxe ilógica.

A memória pura é feita de uma constante fluidez de lembranças. Essas lembranças movimentam-se como as moléculas dum átomo. O romance psicológico em geral não captava essa corrente de lembranças. No romance psicológico convencional o que se vê é uma expressão do lado consciente e ordenado das lembranças, ou ainda, a corrente de lembranças expressa por meio de associações ordenadas, artificiais -- o odor ou visão de alguma coisa traz lembranças passadas, que por si trazem outras lembranças criando uma cadeia de lembranças ordenadas. Além de caracterizar-se por essas associações artificiais, ordenadas, o romance psicológico tradicional afasta-se ainda mais da realidade devido ao uso de descrições, análises dos personagens, biografias, de sintaxe gramaticamente correta, de sequência lógica. A "durée réelle" é matéria bruta, ilógica, sem a censura que se impõe antes de transformá-la em palavras ("the pre-speech, nonverbalized level"). Emoções e pensamentos compõem a essência da "durée réelle" e é somente essa essência que o escritor tem que expressar. A perspectiva que o narrador toma, situa-se dentro dessa "durée réelle," ele expressa as emoções e pensamentos do personagem a partir dessa perspectiva.

Há uma espécie de filtro entre esses dois tipos de memória. Tudo que a memória pura registra é eterno enquanto o ser humano vive fisicamente, continua registrado como foi visto pela primeira vez, girando, fluindo.



(números buscam representar aquilo que chamou-se aqui de moléculas, ou seja, blocos de pensamentos e emoções)

Bergson via duas maneiras do artista explorar essas lembranças fugidias, intuitivamente, a partir de uma perspectiva situada na memória pura.

Numa, o artista apresenta o fluxo dessas lembranças de maneira imparcial, sem envolver-se com o objeto, e noutra, de maneira parcial, identificando-se com o objeto. Em outras palavras que não são de Bergson, tem-se, nessas maneiras de apresentar o objeto, um objetivismo e um subjetivismo do artista, respectivamente. Recorrer-se-á à J. P. Vinay e J. Darbelnet, Stylistique comparée du français et de l'anglais (1971), nestas linhas sobre objetivismo e subjetivismo na língua portuguesa. As afinidades da língua francesa com a língua portuguesa permitem e facilitam este trabalho.

Não é difícil encontrar exemplos nas línguas inglesa, francesa e portuguesa para mostrar que o inglês (assim como o alemão) é uma língua caracterizada pelo objetivismo. A língua francesa, e similarmente a portuguesa, caracterizam-se pelo subjetivismo.

There is a knock at the door
On frappe à la porte
Há alguém batendo na porta

Também animismo -- dar às coisas comportamento de pessoas -- é característica relacionada com o subjetivismo e que ocorre com menor freqüência na língua inglesa:

The population of Marseille is close to a million mark
Marseille compte une population de près d'un million d'habitants
Marselha tem uma população aproximada de um milhão de habitantes

Naturalmente a língua portuguesa, de grande dinamismo, vem criando também o seu lado objetivo. Daí encontrar-se certos objetivismos dentro da língua portuguesa:

A população de Marselha aproxima-se da marca de um milhão
Era o começo de fevereiro... (Estávamos no começo de fevereiro)

A imparcialidade, a objetividade parecem ser mais facilmente aceitas e compreendidas em literatura pelos falantes da língua inglesa. A língua portuguesa é mais subjetiva. Adicione-se a isto a emoção participadora, o sentimento do português ou do brasileiro.

Estes fatos auxiliam a compreender um autor como Autran Dourado que depois de passar por uma gama de técnicas literárias, realiza um trabalho de enorme vulto ao explorar o objeto literário através de um conceito que coincide com aquele há pouco mencionado: o narrador parcial, que envol-

ve-se com o objeto, identifica-se com o objeto. Em outras palavras, como quer Autran Dourado, por meio de um ato de empatia do narrador para com o personagem.

O conceito de empatia é mais conhecido dentro da tradição literária alemã. O filósofo alemão Arthur Schopenhauer em seus estudos de estética filosófica deixou um legado sobre como o ser humano capta os momentos de beleza daquilo que ele aprecia, daquilo que ele experimenta ("aesthetic experience"). As teorias de Schopenhauer permitiram a Theodor Lipps elaborar uma doutrina psicológica que pode ser vista no trabalho Einfühlung oder innere Nachahmung (1903). Semelhante ao que ocorreu em inglês, "einfühlung" tornou-se em português "empatia." A teoria geral de empatia relaciona-se com o ato de percepção, de conhecimento. Há uma tendência de contemplar e perceber um objeto por influência das comparações que se pode fazer durante essa contemplação. Daí conclui-se que quando se percebe algo, participa-se ativamente ou não daquele ato segundo a experiência anterior. As pessoas deixam-se absorver por uma luta ou por um enterro, podem se sentir muito ou pouco vigorosas, muito ou pouco miseráveis, segundo a experiência anterior de cada um. "Entra-se" dentro daquilo que se contempla, identifica-se com o objeto, seja ele animado ou inanimado. Por outro lado, simpatia é um sentimento de companheirismo com as idéias e emoções de outros seres humanos, ou com animais aos quais atribui-se idéias e emoções humanas. A partir desses pontos preliminares inúmeras conclusões e caminhos podem ser tomados. Porém esta é a teoria básica de empatia que comparada com simpatia pode ser assim resumida: em relação ao objeto, simpatia mantém-se paralelo ao passo que empatia une.

Autran Dourado explora essa maneira empática segundo ele, de trabalhar o seu objeto, i.e., o seu personagem. Como se nota, há pontos de contato entre essas teorias de Schopenhauer e as já vistas de Bergson. A explicação do conceito de empatia foi tentada porque Autran Dourado menciona este conceito (v. Uma poética, p. 15), porém os conceitos de Bergson como foi visto são suficientes.

Embora Autran Dourado explore uma sintaxe que em geral é lógica, a maior parte das suas técnicas narrativas são características dos autores de romance do fluxo da consciência:

. parênteses

Como eu não podia dizer aos outros tudo de grandioso que estava acontecendo comigo (se eu abrisse a emoção estaria perdido), porque nada acontecia, passei a inventar as piores coisas , a dizer todas as safadezas que os homens experientes (se é que existem, se é que nessa matéria todos não inventam) deviam logo perceber que eu mentia, no desejo de que tudo fosse verdade. E eu contava as coisas mais incríveis que estavam (não estavam) acontecendo entre mim e Valentina no campo de futebol... (O risco, p. 105)

. verbos no gerúndio indicando continuidade de ação, ligando o que precede ao que procede, ou seja, com função de preposição

...a boca farta, os lábios corados e carnudos que ela ia umedecendo de vez em quando com a pontinha da língua.

Querendo, ela podia ser bem bonita. (O risco, p. 187)

. conjunções coordenativas ligando parágrafos

Mas essa mulher que saía quase pelada do quarto de banho... (O risco, p. 184)

E na casa de vovô era a mesma coisa que na Fazenda Carapina. (O risco, p. 185)

Porém essa explicação era muito simples e certinha, bem composta demais para ser verdadeira. (O risco, p. 189)

. ou ligando frases

Os olhos faiscavam grandes nas órbitas, ela então piscava muito. E a sua fala, antes apenas agitada e feita de ligeiros arrancos sabiamente dominados, ... (O risco, p. 189)

...mesmo preparado mais forte que o dr. Alcebiades tinha receitado para Sózimo. Mas não era nada que chamasse muito a atenção... (O risco, p. 189)

Note-se que as conjunções "mas," "porém," chamadas adversativas pela função de oposição que as caracteriza, às vezes podem funcionar como transição, retorno ao que referiu-se há pouco, ou ainda pode expressar gradação, acumulação de informação, similar à conjunção "e."

Mas voltemos ao que discutíamos há pouco.
Está fazendo frio, mas frio mesmo.

Essas possibilidades podem ser exploradas pelo artista como bem entender. Veja-se mais alguns exemplos das técnicas narrativas usadas por Autran Dourado e que coincidem com as técnicas usadas pelos autores de romance

do fluxo da consciência.

. uso de reticências (pontos de suspensão) na tentativa de expressar essa flutuação de lembranças fugidias

> ...os olhos tristonhos onde boiava um brilho de comecinho de lágrima da mãe, as idas e vindas apressadas de tio Alfredo... Ele não precisava mais perguntar... (O risco, p. 132)

> Brinquinho está hoje danado de besta, disse João. É, ele não é assim, disse Zito, deve ter se machucado ou então um bicho mordeu ele, quem sabe uma cobra venenosa... Às vezes Zito... (O risco, p. 128)

Há ainda uma lista de outros elementos que predominam, que são usados como tentativa de expressar essa corrente incessante de lembranças. Os parágrafos têm sempre elementos que os ligam aos parágrafos anteriores. O tempo verbal que caracteriza os romances psicológicos do fluxo da consciência -- embora não seja estudado nesta tese -- é o imperfeito do indicativo por razões óbvias.

Alguma teoria dos formalistas russos

O que se segue é o que vai ser aproveitado neste estudo, às vezes com algumas reinterpretações. Estudos sobre a aquisição do hábito foram feitos em grande número no século passado. Como acaba de ser visto, Bergson, por exemplo, contrasta a memória pura com a memória hábito. Victor Shklovsky tambem deixou um legado importante para a literatura no que toca à aquisiçao do habito pelo ser humano. Shklovsky refinou, deu mais precisão ao tesouro filológico deixado por Alexander Potebnya. "Art is thinking in images" ("Arte é pensar por meio de imagens") era a teoria literária academicamente acatada na Rússia da época como sendo a principal característica da poesia. Esse conceito firmou-se em parte por causa de Potebnya que afirmava não existir arte sem imagem, nem tampouco poesia.

Tanto poesia como prosa eram consideradas como uma maneira particular de pensar, de raciocinar. Essa maneira de pensar permite uma economia de esforço mental. Assim a poesia segundo Potebnya e seus seguidores distinguia-se por facilitar o processo de compreensão do leitor. A sensação estética era obtida através dessa economia de esforço mental, através dessa maneira de facilitar o raciocinio do leitor. Shklovsky viu

que essas idéias levavam a uma falsa compreensão do trabalho de arte. Ele menciona exemplos de artistas que muitas vezes visam o oposto. Shklovsky explica que aquelas conclusões derivavam de um problema nas idéias de Potebnya. Potebnya não percebia haver dois tipos de imagens: (1) imagem como maneira prática de pensar, e (2) imagem poética, um meio de reforçar uma impressão. Os exemplos dessa diferenciação são inteligentes e claros. Veja-se por exemplo, quando o garotinho sapeca, comendo chocolate se lambuza todo. A titia de mãos nas cadeiras o reprime: "Eta! mas que boquinha suja, hein." De outra feita esse mesmo garotinho quando provocado não se contém e fala palavrões. A mesma titia: "Eta! mas que boquinha suja, hein." A primeira situação mostra uma imagem prática, mais direta, fazendo ver uma contigüidade entre o chocolate no rosto e alguma sujeira. Na segunda situação a imagem é menos prática, mostra uma imagem poética. No primeiro caso tem-se a metonímia, e no segundo, a metáfora.

A economia do esforço mental, ou seja, o uso da língua requerendo um esforço mínimo da parte do leitor é atacado por Shklovsky. Ele admite que isso poderia ser aceito na linguagem prática. A percepção no ser humano torna-se mais e mais habitual a medida que a contemplação do objeto vai sendo repetida. Quando segura-se uma caneta ou quando se fala uma língua estrangeira pela primeira vez tem-se uma sensação diferente daquela sentida depois de praticados esses mesmos atos mil vezes. A medida que a repetição ocorre, a sensação decresce, a sensação torna-se mínima depois de se praticar o mesmo ato pela milésima vez. Depois que o ato se faz fica-se conhecendo a sensação de antemão, de cor. Assim na linguagem falada as palavras incompletas não criam problemas para a compreensão. Um exemplo mencionado é o de que uma criança poderia entender que A, m, s, s, b são as iniciais de "As montanhas suiças são bonitas" se esta frase já houvesse sido apresentada a essa criança. Em álgebra esse simbolismo é muito usado. Conhece-se o objeto mesmo que ele esteja embalado; pode-se saber de que se trata mesmo que só pela aparência. Shklovsky observa que assim o leitor percebe o objeto na prosa, e que esse objeto desaparece sem deixar a primeira impressão; praticamente mesmo a essência do que era é esquecido. Tal percepção explica porque não se ouve a palavra na prosa completamente, nem se consegue pronunciá-la completamente, isso sem contar com as falhas comuns ("slips of tongue"). Este processo

de algebrizar, esta superautomatização de um objeto sem dúvida permite o máximo de economia de esforço quanto à percepção. O hábito envolve as pessoas de tal forma que essas pessoas vivem como se nunca tivessem vivido. Para Shklovsky a arte existe para impedir esse hábito, para provocar a sensação de vida. O objetivo da arte é fazer os objetos parecerem estranhos como se vistos pela primeira vez. Tzvetan Todorov traduz onde Shklovsky chega:

> l'art est un moyen d'éprouver le devenir de l'objet, ce qui est déjà "devenu" n'importe pas pour l'art. (1)

o que parece ser mais satisfatório do que a tradução que Lee T. Lemon e Marion G. Reis oferecem em inglês:

> art is a way of experiencing the artfulness of an object; the object is not important. (2)

Parece que todas as técnicas literárias desenvolvidas na obra de Autran Dourado visam esse impedimento do hábito. Por isso também ouve-se não raramente autores advogarem a reexploração, a redescoberta da palavra. Naturalmente há uma infinidade de maneiras para se quebrar o hábito, o automatismo. Shklovsky menciona que mesmo os jogos de adivinhação, jogos de palavra, certas palavras ou ações chocantes, fazem parte dessa quebra de automatização dentro da arte.

O tema e a escolha do tema: Boris Tomashevsky

Em geral, tema é definido como a idéia central ou dominadora dentro da obra literária. Em seu ensaio "Thematics" Tomashevsky refina o conceito de tema antes de explorá-lo:

> The meaning of the separate sentences of a work of literature combine to produce a definite structure unified by a general thought or theme. The theme (what is being said in a work) unites the separate elements of a work. The work as a whole has a theme, and its individual parts also have themes. Anything written in meaningful language has a theme; only intentionally meaningless works, because they are merely experimental laboratory exercises of certain poetic schools, have no themes. (3)

A seleção que o artista faz dos temas usados é importante, segundo Tomashevsky. Autran Dourado parece preocupar-se mais em <u>como explorar</u> os temas selecionados. Os seus dois primeiros livros apresentam os temas

explorados de maneira cansativa, desagradáveis até. O tema em Teia é o de um rapaz que quase deixa-se envolver pelo ambiente doentio em que foi viver. A pensão em que ele foi viver funciona como uma teia controlada por uma senhora idosa, a proprietária. No livro seguinte o tema bíblico da volta do filho pródigo também é explorado. Esse mesmo tema é reusado mais tarde em O risco do bordado, de maneira mais agradável, com mistérios e surpresas. A obra de arte tem que atrair o leitor para aquilo que o artista quer mostrar. O artista vai atrair pouca atenção para a sua arte se o material com que ele trabalha for desinteressante. Tomashevsky sugere que o escritor deva fazer uma boa escolha de temas para entreter o leitor. O leitor, um grupo indefinido de pessoas, e o escritor juntos fazem uma das maiores forças da literatura. O leitor é portanto, de primeira importância e, assim sendo, o escritor deve escolher um tema que agrade. Autran Dourado não se preocupa somente com a escolha, pois como já foi visto ele não vai à cata de temas como se fossem os únicos elementos de primeira ordem. A preocupação do autor mineiro encontra-se também na exploração do tema. Tomashevsky também menciona a necessidade de combinar os temas com o ambiente cultural onde esses temas aparecem. Autran Dourado faz uso do tema de Édipo em Ópera dos mortos combinando-o no ambiente brasileiro em que esse tema aparece.

História, trama, elementos temáticos, motivo

Um tema é composto de pequenos elementos temáticos os quais podem ser usados de duas maneiras: (1) pela união causal-temporal desses elementos temáticos: A causa o surgimento de B que faz surgir C que faz surgir D que faz surgir n, dentro de um periodo de tempo x. É o caso de contos, romances, poemas épicos; é o caso de história; (2) pela união de elementos temáticos que não depende desta relação causal-temporal: os poemas didáticos e descritivos, os livros de viagens; estes não têm história.

Vai-se observar a utilidade em definir e usar muitos desses conceitos em oposição, como se houvesse um plano de fundo ("background") sobre o qual trabalha-se um primeiro plano ("foreground"). História é o plano de fundo sobre o qual a trama, o primeiro plano, vai ser trabalhado. História qualquer pessoa pode contar; tramar é funçao do artista. Por isso os formalistas russos, interessados no trabalho de arte, concentraram-se no estudo da trama. História segue a ordem lógica dos fatos apresentados,

caracteriza-se pela exposição cronológica e causal dos acontecimentos. O artista interessa-se pela história apenas para entreter o leitor. A mesma história pode ser contada inúmeras vezes com tramas diferentes. Um rapaz sai em busca de aventuras, enfrenta perigos e acaba encontrando a mulher dos seus sonhos. Obstáculos se lhe antepõem. A amada é comprometida. Ele vence os obstáculos e alcança a felicidade tão almejada. Um artista poderia elaborar uma trama para essas poucas linhas que encheria um livro de 100, 200, 300 páginas e o leitor de embevecimento.

Elementos temáticos ou narrativas (o termo narrativa não é visto nas discussões de Tomashevsky) são as menores partes do material temático: "o sol raiou," "saiu em busca de aventuras," "o bandido encontra-se com o herói." Se os elementos temáticos são organizados dentro de uma ordem definitiva pode-se chamar essa ordem definitiva de tema.

Muitos desses elementos coincidem: por exemplo, elementos temáticos e motivos podem referir-se à mesma idéia. Para mudanças de terminologias vai-se manter o conceito convencional de motivo embora Tomashevsky efetue algumas alterações. Motivos são elementos temáticos ou narrativas facilmente reconhecidos devido à recorrência do seu uso. O motivo pode ter uma repetição dentro da história literária ou dentro da obra do autor. No primeiro caso tem-se um motivo universal de pronto reconhecimento de todos em geral. No segundo caso, particular, tem-se o motivo reconhecido pelos leitores familiarizados com o autor. Um motivo universal: a flauta mágica; um motivo particular: cortar aparas de madeira com o canivete na obra de Autran Dourado.

Esses elementos temáticos podem ainda ser vistos como elementos temáticos presos e elementos temáticos soltos. O elemento temático preso não pode simplesmente ser retirado ou substituído na obra de arte. Se esse elemento for retirado ou substituído, altera-se o sentido da obra. O elemento temático solto pode ser colocado ou retirado, ou substituído na obra de arte a critério do autor, sem afetar a obra.

Os estudos dos formalistas, assim como desses casos aqui mencionados vão mais longe. São outros pontos atrativos que infelizmente não poderão ser vistos aqui.

NOTAS REFERENTES AO CAPÍTULO II

[1] Robert Scholes, Structuralism in Literature: an Introduction (New Haven and London: Yale University Press, 1974), p. 84.

[2] Idem, ibidem.

[3] Lee T. Lemon and Marion G. Reis, Russian Formalist Criticism: Four Essays (Lincoln, Neb.: Bison Books, 1965), pp. 62-63.

CAPÍTULO III

A ALQUIMIA DO ARTISTA

> Let it be for you a great and high mystery in the light of nature that a thing can completely lose and forfeit its form and shape, only to arise subsequently out of nothing and become something whose potency and virtue is far nobler than what it was in the beginning.
>
> Nature does not produce anything that is perfect in itself; man must bring everything to perfection. This work of bringing things to their perfection is called "alchemy." ...
>
> But to understand this art, one must above all know that God has created all things; and that he has created something out of nothing. This something is a seed, in which the purpose of its use and function is inherent from the beginning. And since all things have been created in an unfinished state, nothing is finished, but Vulcan must bring all things to their completion. Things are created and given into our hands, but not in the ultimate form that is proper to them.
>
> For alchemy means: to carry to its end something that has not yet been completed; to obtain the lead from the ore and to transform it into what it is made for. Accordingly, you should understand that alchemy is nothing but the art which makes the impure into the pure through fire. It can separate the useful from the useless, and transmute it into its final substance and its ultimate essence. (1)

O paralelo entre o desenvolvimento da obra de Autran Dourado e o processo alquímico é ilustração que pode auxiliar no entendimento da obra deste autor. Alquimia tem sido a leitura da moda nos últimos cinco anos. O estudo da relação entre a química e a alquimia tem interessado a muitos pesquisadores modernos dos mais variados campos de trabalho. Em geral, o que busca-se é contrastar o lado espiritual dos alquimistas em seus experimentos com os rumos materialistas tomados pela química. A tentativa de transformar chumbo em ouro é um dos objetivos principais da alquimia. O mistério, a mística espiritual em torno da alquimia e dos al-

quimistas foram objetivos procurados e conseguidos. Autran Dourado mesmo faz menção desse paralelo entre o seu trabalho e a alquimia:

> Me ocorreu justo neste instante, por associação, uma idéia, ou símile, que não sei se se aplica ou não no meu caso. É o processo alquímico, em tudo contrário ao processo de eliminação da química. Na química, faz-se uma experiência com vários elementos: se não der certo, substitui-se um elemento por outro, até que se consiga o resultado almejado. Na alquimia é exatamente o contrário, repete-se a mesma experiência, com os mesmos elementos, na esperança de descoberta. (2)

O simples fato de que o autor menciona não quer dizer que isto seja verdade. Após completada a parte mais importante deste estudo, constatou-se que o paralelo com a alquimia se encaixa: há elementos que são repetidos através dos livros deste autor como se passassem por um aprimoramento de uso. O termo "elemento" será usado para referir-se a qualquer parte da obra literária: capítulo, personagem, ponto de vista, parágrafo, frase, vírgula, etc. "As voltas do filho pródigo," em O risco do bordado (1970), o elemento ("motif") da volta não desejada do filho, já havia sido usado em Sombra e exílio (1950). João, no internato em alguns dos contos de Solidão, solitude (1972), recebe novas roupas em O risco do bordado (1970). Donga Novais que surge de repente em Ópera dos mortos (1967), transforma-se em livro no Novelário de Donga Novais (1976). Expressões e palavras são também repetidas: "num átimo" e "carapina" são bons exemplos. Não é a falta de assunto que leva à repetição no caso de Autran Dourado. As razões são várias. Uma delas é esta de que, semelhante ao alquimista, ele às vezes observa que certos elementos não foram usados satisfatoriamente, como se aqueles elementos necessitassem um polimento, uma purificação, desvencilhá-los de certos corpos estranhos que a eles se misturavam. Outra razão, como vai ser visto, é a de que, embora o contexto tenha uma importância para a arte deste escritor, a trama, o planejar de um romance tem uma importância maior. Assim, ele repete esses elementos, embora os organize, a cada vez, diferentemente. É que o carpinteiro, ou carapina como prefere Autran Dourado, está aparando os móveis, o alquimista purificando o metal, o artista mondando o romance.

A tentativa de divulgar por repetição certas expressões e palavras do português brasileiro poderia ser vista como uma outra razão. Autran

Dourado tem na afirmação do português brasileiro um dos seus objetivos maiores. Com estas primeiras ilustrações, veja-se o desenvolvimento tomado pela obra do autor mineiro.

Teia (1947) e Sombra e exílio (1950) são os dois primeiros livros do autor, e fazem parte de uma fase agora abandonada. São dois trabalhos publicados quando o artista ainda aspirante contava com 21 e 24 anos de idade, respectivamente. Observa-se nestes livros uma preocupação principal com o contexto. As tramas são comuns e seguem paralelas o desenvolvimento da história. Nota-se que Teia e Sombra e exílio são fortemente marcados por certas características: a separação tradicional entre os parágrafos da narrativa e os parágrafos dos diálogos; os diálogos são introduzidos pelos sinais gráficos de costume -- travessão, apóstrofos; os verbos introdutórios "dicendi" (disse, etc.), "sentiendi" (pensou, etc.), etc; não apresentam uma tentativa de originalidade no seu uso; os tempos verbais não são explorados artisticamente, e a linguagem está ainda apegada em grande parte a um temor da censura da Academia Brasileira de Letras. No exemplo extraído de Teia vê-se uma ilustração destes fatos:

> "Vim pela primeira vez, como você, há muito tempo, sem nenhuma crença. Não pude mais deixar de vir, como você não se desligará da força de Dona Elvira.
> -- Não, não farei isto nunca outra vez, Juro! disse-lhe. Senti Matilde muito próxima, o fremir de seu corpo comunicando-se-me.
> -- Leve-me daqui para longe, para muito longe, onde não ouça estas vozes terrificantes elevando-se a Deus, onde não veja estes olhos e estas bocas malditas.
> Segurou-me fortemente a mão, passando-me o calor que a inflamava, aflita por achar algo a que se prender. (3)

Quanto aos tempos verbais pode-se ver que não oferecem os movimentos que um artista em geral cria com os verbos. Em suma, não dói no espírito do leitor, não provoca o leitor que vai lendo sem dificuldade, sem ver nada estranho ou movimento brusco que possa acordá-lo dentro da leitura. Na citação que se segue, encontrada em Solidão, solitude (1972), o verbo tem um uso artístico. Considerando que o pretérito perfeito do indicativo seja um tempo definido no passado (4) desligado do momento em que se fala (presente), e que o pretérito imperfeito do indicativo seja o passado in-

definido, o presente no passado, o tempo verbal que se liga ao presente do indicativo, pode-se observar um efeito artístico, como se as emoções surgissem no passado e viessem emergindo até alcançar o presente, e no presente permanecessem, atuais, dinâmicas.

pretérito		imperfeito		presente
"começou a associar o corpo"	⟶	"Era um corpo"	⟶	"Não quero pensar"

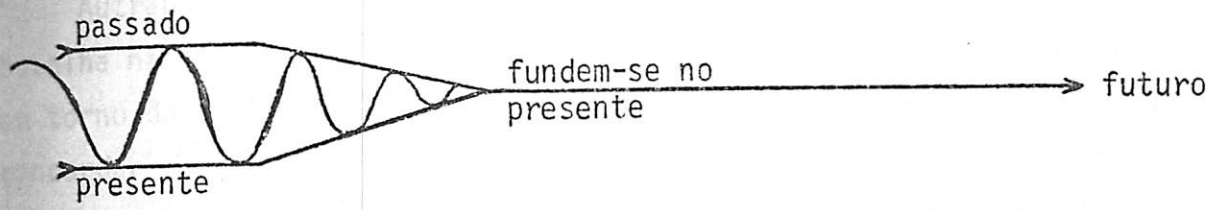
> Não sei por que o meu espírito vagabundo começou a associar o corpo de Margarida ao caminho de Ouro Preto. Era um corpo enorme que se estendia de um extremo ao outro da cidade, das Cabeças ao Alto da Cruz. Sobre o corpo de Margarida soprava aquele vento frio que ainda hoje me arrepia os pelos, como chicoteava em longos uivos as casuarinas da Igreja do Carmo, que é para mim um bolsão de lembranças infindáveis. Mas o vento nas casuarinas me leva, sem que eu possa resistir, para o seu adro, para as suas escadas, o seu jardim, o cemitério ao lado, a vista dos morros. O vento passa pelo corpo de Margarida, agita os seus cabelos e de novo ela é jovem, e de novo passeamos por aquelas ruas e ladeiras. (5)

Nestes dois primeiros livros vê-se ainda um autor mais interessado na trama do que na história. São dois livros simples que contrastam enormemente com o trabalho realizado em Tempo de amar (1952). É em Tempo de amar que o artista se anuncia. O salto é enorme. Didaticamente é importante ter a oportunidade de observar essa evolução; e exatamente nesse ponto da mudança ela é mais fácil de ser vista. Esse salto do artista mostra mais claramente aquilo que o autor mineiro vem tentando explicar: o artista não aprende o seu ofício num passe de mágica, "tout d'un coup." Ele aprende primeiro os passos mais simples, mais fáceis. Esses primeiros passos de Autran Dourado podem ser vistos em Teia e Sombra e exílio marcados por esses fatos mencionados. A sofisticação inicia-se com Tempo de amar, a partir de onde todo o desenvolvimento da arte de Autran Dourado é pacientemente trabalhado.

Em Tempo de amar o leitor ainda não é muito forçado a pensar, porém já se nota o artista fazendo maquinações. A exploração das possibilidades visuais do livro é tentada. Em Tempo de amar as letras em itálico coincidem com o tempo passado. O personagem rememora, vive o passado, enfim, pensa em itálico. Isto automatiza o leitor após algum tempo, pois

nagem no passado ou no presente. Autran Dourado deve ter dado conta dessa possibilidade e não repetiu a experiência. Como vai ser visto, a intenção deste escritor é a de provocar o leitor a pensar, e a de quebrar os hábitos de leitura que o leitor em geral traz consigo antes de iniciar um livro.

Tempo de amar conta ainda com outra técnica usada de maneira muito simples. A trama deste livro apresenta duas linhas de pensamento através dos supra-mencionados tipos normais e itálicos, que se unem mais tarde, mais ou menos no meio do livro, e mantém-se unidas até o final como se em direção a um futuro. Um gráfico talvez auxilie:



(passado e presente intercalam-se no decorrer do livro)

Três histórias na praia (1955) está incluído na reunião de contos Nove histórias em grupo de três (1957), que por sua vez aparece em Solidão, solitude. Assim, Solidão, solitude é uma reedição de Nove histórias em grupo de três ampliada com três contos novos. Solidão, solitude é o livro discutido neste estudo e visto com mais detalhes no capítulo a seguir.

A barca dos homens (1961) oferece em romance, o princípio daquilo que passa a caracterizar a obra de Autran Dourado: diálogo e narrativa se fundem. O autor deixa de lado os travessões, apóstrofos, novos parágrafos para introduzir os diálogos; os verbos introdutórios ainda são usados, porém com objetivos artísticos. Assim o autor segue sofisticando a sua arte nos romances que vão surgindo, a partir das experiências feitas em Solidão, solitude. Com O risco do bordado ele realiza um trabalho matemático onde o que vinha sendo experimentado é aplicado sem aquilo que os românticos chamam de inspiração puramente espontânea. Autran Dourado adquire tanta consciência dos seus objetivos como autor dedicado à trama que irrita certos críticos. O trabalho calculista visto em O risco do bordado surpreende por certos fatos de que mesmo o número de palavras com que os capítulos (ou blocos, como ele prefere) foram escritos é previsto. É interesssante observar estes fatos curiosos:

O risco do bordado

bloco I:	8 000	palavras aproximadamente
II:	11 500	
III:	8 000	
IV:	8 000	
V:	11 500	
VI:	11 500	

Autran Dourado colocou-se em situação desconfortável ante a crítica brasileira por ter realizado alguns de seus trabalhos dessa maneira. Além disso, há outras situações nas quais ele colocou-se, também desconfortáveis.

Autran Dourado luta por uma tomada de consciência em dois campos de batalha na literatura brasileira: (1) sobre o ofício de escritor, e (2) em torno do ofício de escritor. Sobre o ofício de escritor, há que se concordar com ele que existe na literatura brasileira uma falta de escritores que discutam sua própria obra. As raras exceções parecem ter sido José de Alencar, Mário de Andrade, Manuel Bandeira e João Cabral de Melo Neto. Porém esses autores não chegaram a apresentar uma discussão da arte deles suficiente para criar uma orientação, uma tradição que auxilie a geração seguinte a dar continuidade ao trabalho acumulado. Em outras culturas que possuem uma excelente tradição literária, o ofício de escritor passa de mãos em mãos, de geração a geração; naturalmente o trabalho de escritor naquelas culturas é bem mais facilitado do que no Brasil. O trabalho do crítico literário que é somente crítico literário, é de importância secundária. Cabe ao escritor que procura na prática ver se a teoria funciona, falar de suas experiências.

Talvez excelentes iniciantes tenham interrompido suas experiências literárias devido a essa lacuna na herança literária brasileira. É bem fácil para o pretendente às letras desacreditar no seu trabalho ao ver que não escreveu aquilo que o dedo em riste dos críticos literários estabelece como verdade dentro da arte de escrever, ou então por pensar que um escritor nasce com um dom divino, capaz de começar a escrever um livro de valor e terminá-lo em alguns dias. O ofício de escritor é trabalhoso, requer paciência, um tempo de estudos mais longo do que as oito horas por dia de um funcionário público. E muito método. A isso junte-se essa necessidade de haver gerações passadas que tenham armado uma base sólida para uma continuidade do trabalho já acumulado.

Mostrar esta realidade do oficio de escritor é também objetivo de Autran Dourado. É aquilo que ele e outros estudiosos chamam de desmitificação do escritor. Aqui há que se notar algo interessante. Pode ser que Autran Dourado tenha conseguido essa procurada desmitificação entre aqueles que leram-no. Porém essa desmitificação não é do artista nem da arte do artista. A mística em torno da arte e do artista, e em torno de Autran Dourado principalmente, continua a existir e ainda mais envolvente após todas essas celeumas conseguidas de propósito. Junte-se a isso o fato de que o ser humano em geral atrai-se pelo mistério que é um elemento provocador de mito. O artista gosta de explorar essa fraqueza da natureza humana. É mais interessante para o leitor lidar com a arte e com o artista que são envolvidos de mistério. Autran Dourado soube arranjar as coisas de tal forma que o ofício de escritor fosse aberto, explicado, desmitificado, e que ele e sua obra continuassem fechados, mitificados, sempre interessantes de serem explorados, de serem descobertos.

Quanto à sua luta por uma tomada de consciência em torno do ofício de escritor vê-se em Autran Dourado uma preocupação com a situação do autor no Brasil. Autores e público no Brasil parecem não se incomodar muito com essas atividades extra-literárias que afinal são de importância vital para um escritor sério. Público, autores, e editores têm que estar alertas a respeito da profissionalização do escritor, dos direitos autorais, das relações escritor-editor, etc., senão vai-se continuar a produzir esse sem-número de autores metade-artistas, metade-funcionários públicos. Naturalmente é incomodo para o artista ter que lidar com essas situações extra-literárias. No entanto essa tomada de posição é vital para a sobrevivência do escritor: "Se não fosse o empenho do poeta em levantar fundos para a sobrevivência de James Joyce, talvez Ulisses não fosse escrito." (6) Muitos atritos e inimizades têm surgido com essa tomada de posição do autor mineiro, o que é de se compreender num ambiente ainda desacostumado a esse tipo de reação que é o meio literário e editorial brasileiro. O autor expõe esses problemas numa entrevista à revista Veja:

> Veja: Se o Sindicato [dos Escritores] não funciona, um escritor não poderia contar com o Conselho do Direito Autoral?
>
> A.D.: Lamentavelmente, não, porque não escolheram as pessoas mais credenciadas para nos defender. Faz parte do Conselho, por exemplo, o

cantor Roberto Carlos, que deve ser respeitado como artista e está, de fato, muito próximo aos problemas do direito autoral. Mas o elefante também está próximo aos problemas do zoológico e jamais iriam nomeá-lo diretor. (7)

Uma luta por uma língua brasileira independente das exigências impostas desde o tempo do Marquês de Pombal é outra batalha do autor na qual ele parece envolver-se sem meio-termos, sem receios.

A.D.: ...temos sido tão explorados.
Veja: Pelos editores?
A.D.: Não, a exploração começa por essa velha dama indigna chamada Academia Brasileira de Letras, onde Machado de Assis é uma imagem de São Jorge em quarto de prostituta. A ABL se preocupa em defender a "pureza" da língua quando na verdade a língua não está correndo perigo. O que está em risco, atualmente, é a liberdade. É preciso lembrar que o ditatorial Vocabulário Ortográfico da Academia foi por ela outorgado por delegação do Ministério da Educação na era do Estado Novo brasileiro. Meu projeto, com sinceridade, é quebrar a língua portuguesa e descobrir a brasileira.
Veja: Como tem sido executado esse projeto?
A.D.: Para escrever Os sinos da agonia, por exemplo, tentei ignorar a língua "oficial" ao recriar o código oral e escrito do século XVIII. Foi comovente constatar que a língua continua viva, apesar da Censura, do policiamento excessivo. Encontrei na literatura erótica portuguesa, em velhos textos e dicionários, muitas expressões usadas somente pelo povo, incluindo impropérios, obscenidades, que chegaram até os nossos dias. Apesar do lusitanismo imposto a ferro e fogo por Marquês de Pombal, pois ele sabia que quem domina a língua domina o poder. (8)

O uso de uma língua inteiramente brasileira pode ser observado nos romances de Autran Dourado a medida que fica-se conhecendo seus livros a partir dos primeiros até os mais recentes. No começo, vê-se um autor que, como muitos outros, explora o português brasileiro timidamente, receoso da reação da Academia. Só se observam ligeiros traços do português brasileiro através dos diálogos. O autor se revolta contra essa prisão e combina à sua técnica de fundir narrativa e diálogo o uso cada vez mais freqüente do português brasileiro. Assim por exemplo, a linguagem na Ópera dos mortos é bem diferente da linguagem do livro Sombra e exílio. É o autor em busca de um português brasileiro. A linguagem na Ópera dos

mortos pode ser facilmente identificada por aqueles que conhecem o dialeto da região das Minas Gerais. É o português considerado "standard" no Brasil.

Algo que surpreende na leitura dos ensaios ou estudos sobre Autran Dourado é o seguimento quase religioso ou a crítica severa que se faz àquilo que ele apresenta em Uma poética de romance: matéria de carpintaria (1976). As intenções de um autor mesmo quando sérias não vão sempre levá-lo a realizá-las. E quando se fala de intenções apresentadas dentro do espírito de Uma poética, a necessidade de aceitação menos passiva é ainda maior. Não parece haver total seriedade do autor mineiro naquele auto-estudo. Um objeto de arte deveria falar por si mesmo. Oferecer roteiros ou explicações da sua arte é tarefa que quando existe entre os autores, existe como propósitos menores. Os roteiros ou explicações são feitos para atrair, para iludir em vez de aludir. Não seria intenção dele abrir-se de verdade, matar a curiosidade do leitor, matar o mistério, uma das grandes fontes de revitalização da obra de arte. Por sinal os alquimistas guardavam seus métodos em segredo, pois viam no mistério uma das forças da alquimia. Mesmo correndo o risco de comprometer-se negativamente, Autran Dourado mostra que há um trabalho enorme atrás de cada realização. Sua tentativa é a de provocar a curiosidade do leitor, gerar uma discordância das suas próprias idéias no meio do público e da elite literária agitando os interessados em literatura, criando uma consciência maior, assim como um desconforto, algumas discussões, reinterpretações, humor. Uma análise das citações abaixo poderá trazer uma compreensão melhor do que se busca expor.

> Decidi mudar o último capítulo da nova 1ª parte, "Os retratos:" o último, como nos evangelhos, passou a ser o primeiro. Sem querer descobri a pólvora, inventei o "flash-back," e o romance ganhou em movimento. (Uma poética, p. 21)

Compare-se:

> O que eu tinha conseguido em Tempo de amar, a técnica verbal que eu descobri (se é que descobri), se é que não descobriram antes de mim, literatura é coisa antiga de velha, não canso de repetir, se é que Homero não fez assim, quem sou eu pra inventar?), nada mais era... (p. 22)

Naturalmente ele não pode estar falando sério, aborrecido talvez pe-

las interpretações irritantes e pretensiosas comuns em meios literários. Nestes exemplos onde está sublinhado para maior clareza, vê-se a irreverência do autor. Quando o autor menciona Tempo de amar fica a impressão de que ele volta a ter a idade que tinha quando escreveu Tempo de amar, feliz com as primeiras descobertas, conseguidas num ambiente sem muita tradição literária onde recorrer. É o escritor descobrindo que pode ser. Depois, volta à epoca presente, o escritor já adulto, decepcionado ao saber que a pólvora já havia sido descoberta há muito, coisa antiga de velha. Ele ainda menciona num átimo o nome de Homero, para ver se o leitor chega onde ele gostaria que chegasse: Os Lusíadas. "Flash-back" é técnica que Camões já havia usado. Tudo isso talvez não seja bastante para mostrar que apreciar arte não é concentrar-se na busca de saber quem fez primeiro.

Continuando nestas observações vai-se notar pelas menções abaixo, dois fatos: a ironia de Autran Dourado na primeira citação, e nas duas últimas a sintaxe complexa de propósito: interrupções explicativas que vão intercalando-se aqui e ali dificultando o seguimento das idéias. Em outras palavras, a exposição não é feita de maneira direta. Se o autor quisesse fazer-se claro ele teria sido mais objetivo nesses arrazoados, teria apresentado uma outra sintaxe:

> A fim de que não se misturem conceitos diferentes, o que seria prejudicial para o perfeito entendimento de minhas cogitações de si já erradias, eu solicito que não confundam o conceito de estrutura aberta do barroco, que é coisa velha, com a novidade italiana da obra aberta, de Umberto Eco, citadíssimo atualmente no Brasil. (p. 26)
>
> Ou seria pecado contra as famosas três unidades do classicismo francês, atribuídas erroneamente a Aristóteles, quando o filósofo, é sabido, não as menciona, pelo menos como regra, nem para efeito didático, ordenado como ele era, tanto na Poética como na Retórica. (p. 27)
>
> Após o aparecimento inesperado (para o leitor, para o espectador, não para o romancista e teatrólogo), o personagem se submete às regras do jogo, às linhas da composição, mesmo quando possa dar a impressão de total liberdade, de completa anarquia. (p. 77)

Uma poética é caracterizada por essa maneira de se explicar, obrigando o leitor a ficar atento, a ler todo esse material com as mãos no bolso, protegendo a carteira. O livro dá ao interessado em literatura

ao interessado na arte de escrever, uma excelente idéia do que pode se passar nessa profissão. O leitor tem que descobrir por si mesmo onde está o humor, a ironia, e divertir-se, assim como descobrir por si mesmo onde estão as possibilidades sérias, e usá-las. Se o escritor menciona em suas auto-análises que ele toma notas nas margens do papel, que ele gosta sempre de colar pedaços de papéis nesse papel com anotações, que sempre preferiu escrever com canetas bic escrita fina, estes não são os conselhos que um aspirante necessita. Uma vez o semanário "Pasquim" sugeriu que os jornais colocassem um círculo de uns oito centímetros de diâmetro no alto das páginas, à direita, para que os leitores pudessem lá deixar ou o copo de uísque ou a xícara de café enquanto liam.

NOTAS REFERENTES AO CAPÍTULO III

[1] "Focus," Editorial, Parabola (New York: Tamarack Press), III, August 1978, pp. 2-3.

[2] Waldomiro Autran Dourado, Uma poética de romance: matéria de carpintaria (São Paulo, Rio de Janeiro: Difel, 1976), p. 30.

[3] ----------, Teia (Belo Horizonte: Edifício, 1947), pp. 72-73.

[4] Marcel Cressot, Le Style et ses techniques (Paris: Presses Universitaires de France, 1963), p. 126.

Naturalmente o estudo de Cressot visa o emprego do tempo verbal em francês. A partir desse estudo foi que se obteve as conclusões para o tempo verbal em português.

[5] Waldomiro Autran Dourado, Solidão, solitude (Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1972), p. 65.

[6] Benício Medeiros, "Entrevista: Autran Dourado: 'Escrever não é vaidade.'" Veja, 8 de dezembro de 1976, p. 6.

[7] Idem, ibidem, p. 4.

[8] Idem, ibidem, p. 6.

CAPÍTULO IV

O LABORATÓRIO DO ARTISTA: SOLIDÃO, SOLITUDE

Solidão, solitude é um conjunto de doze contos divididos em quatro grupos de três. No que toca ao contexto, esses contos unem-se por um tema existencialista: a solidão do homem. No entanto, contexto, conforme já foi mencionado na introdução desta tese, adquiriu uma importância secundária no trabalho de Autran Dourado, embora tenha sua importância. O autor ainda declara que o seu objetivo maior é o tramar de um romance: nas suas experiências com a arte literária, o artista um dia vê-se entre duas opções: ou ele dedica-se à arte de escrever prosa, como foi o caso de Machado de Assis, ou ele concentra-se na arte de tramar o romance. Autran Dourado escolheu a arte de tramar o romance como pode ser evidenciado neste conjunto de contos. (1)

Valendo-se ainda das ilustrações alquímicas, a purificação de elementos neste livro é feita com os objetivos do autor centrados nos aspectos de distanciamento, perspectiva e trama. Como vai ser visto, cada grupo de contos mostra o artista preocupado com um aspecto da ficção; outros aspectos são explorados, de maneira secundária, como se fossem satélites de uma preocupação maior. Assim, distanciamento, perspectiva e trama compõem um eixo principal sobre o qual outros aspectos são explorados. Os elementos aqui aperfeiçoados são usados nos romances.

As experiências aqui constatadas são feitas com uma gama de contos psicológicos, passando do conto psicológico convencional ao conto psicológico do fluxo da consciência, e daí à exploração literária do conceito de empatia. No último conto, o autor-narrador, que já vinha apresentando algumas passagens explorando os conceitos de empatia em literatura, transcende a tudo o que vinha fazendo: uma fusão de elementos ocorre em todos os níveis do romance a partir da empatia entre autor-narrador e personagens e entre os próprios personagens.

Quanto à linguagem, devido a esse interesse secundário para com a prosa, não é muito explorada neste livro. Há certas expressões e palavras que vão sendo introduzidas e tornam-se indícios do seu estilo. Certas técnicas narrativas comuns ao romance do fluxo da consciência vão ser observadas: uso de parênteses, reticências ou pontos de suspensão (por sinal, este termo aproxima-se melhor da idéia de emoções e sentimentos em suspensão no tempo da memória pura). Já em Os sinos da agonia a linguagem é o que mais importa. Porém é uma aplicação racional, lógica da linguagem baseada em documentos numa pesquisa histórica da língua feita por Autran Dourado. Este é um outro lado artístico da exploração da palavra. O romance do fluxo da consciência tenta expressar os sentimentos e emoções usando os mesmos elementos brutos com os quais esses sentimentos e emoções supostamente convivem dentro da memória pura. Em outras palavras, supõe-se que a memória pura não é feita de sintaxe e idéias lógicas.

Nas citações que passam a surgir, apenas os números das páginas serão mencionados, pois tratam-se de passagens retiradas de Solidão, solitude, o livro analisado.

Grupo I: Três histórias na praia (1955)

1. "Homem, cavalo e praia"
2. "Marinha"
3. "A Ilha Escalvada"

A atenção do artista neste grupo centra-se na mobilidade dos contos ou blocos. As preocupações satélites do autor estão em certos elementos como a linguagem, motivos, elementos temáticos. São contos que encaixam-se tão bem que poderiam ter sido escritos num só conto maior. A impressão é a de que o autor os separa num exercício de dissecar o objeto literário. A propósito, a mobilidade de blocos é técnica da maior importância em O risco do bordado.

Estes três contos ligam-se pela morte de um personagem, Silésio, e pelo desejo de alcançar a Ilha Escalvada, uma espécie de Olimpo. Alcançar a Ilha Escalvada significa acalmar as forças em conflito no interior de cada um, a paz de espírito.

O tema da solidão no primeiro conto, "Homem, cavalo, e praia," é explorado em torno de um personagem, Silésio, que está em conflito consigo

mesmo. Uma semente perturbadora brota no seu interior e desenvolve-se levando-o ao suicídio.

O autor-narrador abre este conto com o motivo universal de beira de praia (mar, ondas) ao qual elementos temáticos presos de doença vão sendo combinados ("cara marcada de varíola," "que viera buscar saúde"):

> As ondas vinham de mansinho lamber-lhe os pés: espumavam, fugiam de novo, deixando pequenos buracos na areia molhada -- como uma cara marcada de varíola. (p. 2)
>
> Por algumas vidas tinha algum interesse ou simpatia. [A] menina da cadeira de rodas, que viera buscar saúde, os olhos vivos, sonhadores, brilhantes, azuis. A mãe empurrava a cadeira de rodas pela praia. (p. 5)

A perspectiva assumida pelo autor-narrador é ponto de vista onisciente. Os personagens só algumas vezes falam através de um discurso direto que predomina:

> -- Vou-me embora, disse ele de repente, desvencilhando-se dos braços dela.
> -- Não vá ainda, espere um pouco. Vamos ficar conversando, depois você se acalma, e quem sabe, então?
> -- Não, já vou.
> Adélia não disse mais nada, ficou olhando-o sair, deixar alguma coisa sobre a cômoda, fechar a porta. (p. 9)

Observa-se, no entanto, uma ocorrência esporádica do discurso indireto:

> Os mais ousados deitavam as cabeças nas pernas das namoradas, e de vez em quando roubavam-lhes um beijo, que elas deixavam fingindo que "tinha gente espiando." (p. 6)

À primeira vista este conto parece abordar o ponto de vista terceira pessoa. O autor-narrador limita-se no seu próprio discurso a descrever somente os elementos com os quais Silésio entra em contato. Só o último parágrafo deste conto evidencia o uso do ponto de vista onisciente. Lá, o autor-narrador apresenta as impressões e descrições de outros elementos sem a presença de Silésio, pois essas impressões vêm após o suicídio de Silésio:

> Numa manhã de sol, quando o mar e todas as pobres coisas do mar se inundavam de brilho, e o céu

> era claro, azul puro, sem nuvens, os pescadores viram um homem escorregar de cima das pedras e precipitar-se nas águas, que o levaram para bem longe, para bem fundo. Tentaram encontrá-lo, mas todo esforço resultou inútil. Os pescadores achavam que, mais tarde, o corpo viria dar à praia. (p. 13)

O autor-narrador poderia, se quisesse, mostrar o suicídio no momento em que ocorre, ou seja, ainda a partir do personagem, e manter a perspectiva na terceira pessoa. Porém se pensa-se no conto como parte de um grupo onde os outros contos apresentam um ponto de vista onisciente, a terceira pessoa não se encaixa.

Já foi mencionado que os contos poderiam ser escritos num só conto maior. À medida que se passa de um conto a outro, nota-se que eles compõem uma só tessitura. Os contos podem ser lidos em qualquer ordem ja que depois da leitura de todos, observa-se que eles se completam. Isso quebra o hábito no leitor de ver os contos independentemente, surpreende. Outra quebra de hábito, ou quebra de automatização, ocorre quando do surgimento do último parágrafo: é o descobrimento de que o ponto de vista é onisciente. O efeito artístico desse último parágrafo é menor do que o uso da mobilidade dos blocos. Talvez o autor nem tenha pensado no efeito da surpresa que esse parágrafo causa. Sugerir ter sido uma falha de Autran Dourado, que de repente, no final notou o problema, não o afeta em nada. Como ele mesmo declara, (2) Autran Dourado é o escritor que busca transformar defeitos em dons. Esses e outros possíveis deslizes do autor mineiro são transformados numa das maiores forças da sua arte literária.

Os verbos introdutórios dos diálogos nos discursos direto e indireto surgem a todo instante incomodamente aumentando a monotonia do contexto; travessão e aspas colaboram com a automatização (hábito) do leitor e incomodam visualmente; travessão e novos parágrafos interrompem a fluidez da narrativa. Esses discursos podem oferecer a vantagem de bem expressar a fala dos personagens, porém não permite ao autor-narrador esconder-se. O leitor sente essa presença que o atrapalha a melhor sentir os personagens. A presença demasiada do autor nesses contos é outra razão da monotonia observada. Os diálogos são trazidos com certa parcimônia, quase não ocorrem. Além disso sabe-se que os temas de conflitos interiores por si só levam facilmente à monotonia. Ironia, um dos elementos mais importantes para quebrar a monotonia de um autor-narrador onisciente, não é vis

ta neste grupo.

Similar ao que se vê em Tempo de amar, porém sem as diferenças na grafia (tipos normais, presente, versus itálicos, passado), o autor-narrador leva o leitor da praia ao quarto do personagem, daí aos pensamentos passados do personagem, volta ao quarto, à praia, e assim por diante, intercalando as diferentes situações num contraponto espaço-temporal. Esses contrapontos, no início realizados através de parágrafos com cerca de uma página de extensão vão ocorrendo até chegarem a ser feitos em parágrafos bem curtos como se o ritmo aumentasse. Na citação abaixo há três parágrafos. O primeiro expressa as emoções interiores de Silésio quando algumas lembranças voltam-lhe ao consciente; no segundo, ainda no interior de Silésio, outras lembranças, outras emoções que antes também foram apresentadas em parágrafo maior; no terceiro, a descrição é do que se passa externamente.

> Silésio não pôde nunca esquecer aqueles olhos ingênuos e espantados: os olhos de Adélia, o desapontamento de Adélia. Aqueles olhos sempre o acompanharam.
>
> O casal levantou-se, sumiu detrás das pedras. As moças foram embora também. A praia ficou deserta. Só o barulho das ondas na praia escurecendo, a noite próxima.
>
> De noite, ninguém podia saber se aquele corpo na praia era um homem dormindo, sonhando, ou morto. (p. 10)

O segundo conto, "Marinha," gira em torno de dois personagens: Glória, portadora de uma doença grave, e Alexandre, seu filho, que nota o comportamento nervoso da mãe.

Ao motivo universal beira de praia, outro motivo é acrescentado: o da criação artística. Glória tenta pintar uma marinha. O medo da morte compõe os elementos temáticos presos que são combinados com esses motivos:

> Sentia-se mais velha, doente, cansada, sempre nervosa. Certamente mudara, não era mais a mesma. Quem podia saber o que somos como mudamos a toda hora? Como mudavam as tonalidades das cores que ela percebia. (pp. 16-17)

Um outro motivo universal: o menino sai à busca de conchas com as quais busca alegrar a mãe. Este motivo permite ao autor-narrador acrescentar um elemento temático do conto anterior, unindo os dois contos:

> Voltou os olhos para as pedras onde o mar subia. E, horrorizado, viu um homem cair, rolar pelas pedras, desaparecer no mar. (p. 20)

Em outras palavras, o elemento temático preso que se quer apontar é toda esta segunda frase "viu um homem cair..."

Outros elementos temáticos são reusados com a função de lembrar que há uma relação entre esses contos. Observe no exemplo abaixo como esses elementos do primeiro conto, "Porque na Ilha Escalvada (diziam) não era possível a vida humana" e "as marcas de pés humanos," são repetidos no segundo conto:

Primeiro conto:

> Porque na Ilha Escalvada (diziam) não era possível a vida humana. Inquietou-se, pois, por mais que fizesse, não conseguia apagar da areia as marcas de pés humanos. Nem a água nem a sua memória podiam fazer sumir as pegadas dos homens. (p. 10)

Segundo conto:

> Devia ser bom morar ali, não ter ninguém para incomodar, ninguém para mandá-lo ir brincar com os outros meninos. Mas diziam que ninguém mora na Ilha Escalvada. (p. 18)
>
> É por que eles vão de manhã pelas praias distantes, quando pés humanos ainda não deixaram marcas nas lisuras da areia. (p. 19)

O autor-narrador tenta dar ao menino uma participação como personagem ("menino precoce") e assim fazer-se mais claramente como autor-narrador onisciente. Ele entra na mente de ambos, mesmo quando os dois se separam fisicamente. O discurso direto é o único observado. Vê-se ainda o uso de parágrafos em contraponto.

Em "A Ilha Escalvada," uma personagem, Dorotéia, passa por momentos difíceis. Márcia rompe com ela as relações amorosas que as duas vinham mantendo. No final as duas se reencontram, Dorotéia reencontra a paz, e o alcance da Ilha Escalvada. Daí o título.

Nos contos anteriores o motivo de beira de praia é o elemento iniciador das ações. Elementos temáticos presos que falam do brilho intenso do sol, do céu claro, elementos esses que encerram o primeiro conto, iniciam este terceiro:

Primeiro conto:

> Numa manhã de sol, quando o mar e todas as pobres coisas do mar se inundavam de brilho, e o céu era claro, azul puro, sem nuvens, ... (p. 13)

Terceiro conto:

> ...ela olhava a tarde invadir a praia. O mar lucidamente azul, abria-se aos seus olhos. Os olhos cansados entregavam-se à poeira das cores ensoladas. O brilho do sol no mar ... (p. 21)

Elementos temáticos presos com a função de comunicar idéias de lesbianismo predominam ao lado de outros de angústia humana:

> Por isso, medindo os gestos vestia-se simplesmente e, ali na cidade praieira, quando podia andar de calças compridas à vontade, os passos duros e firmes, era feliz. (pp. 21-2)

O principal elemento temático de unificação, o suicídio de Silésio, usado nos dois contos anteriores aqui reaparece:

> As noites lhe pertenciam, só delas, até que aquele homem saltara de cima das pedras. (p. 23)

A esta altura, faz-se interessante comparar outros elementos temáticos que são reusados. Observe que nas citações abaixo as funções diferentes dadas a um mesmo elemento: gaivotas em vôo. As gaivotas no segundo conto funcionam como apaziguamento de espírito: vôo calmo. No terceiro, o vôo é penetrante, doloroso. É o processo de aperfeiçoamento de uso de elementos, em marcha.

Segundo conto:

> O pincel suspenso na mão, o pensamento voava plainando com as gaivotas de longas asas sobre o mar.
> Aquela praia parecia bem diferente, a paisagem não era a mesma, as cores mudaram; quando pela primeira vez, havia muita alegria em tudo. Deixava-se estar horas seguidas na praia, sentindo o corpo queimar, moreno bronzeado, a olhar as nuvens desenhando no céu figuras disformes que ela custava a reconhecer (depois mudavam rapidamente, e novas formas se faziam), a olhar o vôo manso das gaivotas. As gaivotas eram outras, sabia. Quanto tempo podia viver uma gaivota? (p. 17)

Terceiro conto:

> Ela ouvira falar de um deus antigo, amarrado às

rochas, que um grande pássaro atacava.

Uma gaivota plainou longo tempo no ar, traçou uma curva lenta e depois mergulhou nas águas. Dorotéia sentiu um forte repuxão dentro do corpo como se o pássaro a penetrasse. (p. 22)

O ponto de vista, agora mais claro, é onisciente. O discurso direto é o unico que aparece. Observa-se uma preocupação em evitar a artificialidade, o incômodo causado pelos verbos introdutórios nos diálogos dos personagens. O autor-narrador às vezes apresenta os diálogos sem esses verbos:

O garçom veio e ela pediu um martini.
-- Desculpe, mas não costumamos servir...
Ante o olhar duro, o garçom não continuou a desculpa que ia dando.
-- Está bem, seco?
-- Sim. (p. 25)

O contraponto visto anteriormente não reaparece neste terceiro conto. Estes três contos caracterizam-se por estarem mais próximos do romance psicológico convencional do que do romance psicológico do fluxo da consciência. O romance do fluxo da consciência se faz através da fragmentação do espírito, da falta de sequência lógica, pela subversão da língua (na sintaxe, por exemplo) que não são características deste primeiro grupo. No entanto nota-se o uso de técnicas comuns no romance do fluxo da consciência como o uso de um elemento concreto, como o blue que Dorotéia ouve, que leva a narrativa ao interior da memória pura (v. primeira citação abaixo), ou ainda o uso de pontos de suspensão e parênteses, para tentar expressar as emoções e sentimentos flutuantes (suspensos) e fugidios.

Agora o blue era bem seu conhecido. Uma música que tinha significado para ela, estava ligada às suas memórias, trazia-lhe à lembrança a figura de Márcia. Na sua casa, à tarde. A mãe estava no quarto, o pai tinha saído. Pôs a eletrola a funcionar, segurou de leve a mão de Márcia. (p. 25)

...depois iam embora, voltavam à vida de sua cidade (eles sempre prometiam escrever, mas não escreviam; elas...). Elas viviam uma vida de artistas de cinema, conhecidas através de filmes e revistas. E deixavam-se beijar... (p. 21)

Nestes contos, da mesma maneira como no romance psicológico, o autor-narrador faz descrições, comentários. Essas interferências do autor-nar-

rador não ocorrem no romance de fluxo da consciência segundo o modelo apresentado teoricamente com base em H. Bergson, visto no capítulo II, "Alguma Teoria" desta tese.

Grupo II: Três histórias na primeira pessoa (1955-57)

1. "A glória do ofício"
2. "Minha amiga"
3. "Carta ao dr. Cincinato"

Aqui tem-se três contos independentes. As experiências do autor neste grupo concentram-se na exploração da perspectiva, mais especificamente no uso da primeira pessoa.

No primeiro conto, o tema da solidão humana é visto através de um narrador ingênuo (3) ("naïve narrator"), i.e., um narrador que não compreende as implicações daquilo que ele narra. Este narrador ingênuo é Elias cuja ambição é de ser aceito no círculo fechado de discussões onde mantêm-se o avô, Euclides, e o primo, Deolindo. Elias nutre um ciúme ingênuo do primo que recebe as preferências do avô. Essa luta para ser aceito dá a motivação das ações. Assim, dois motivos básicos servem de eixo gerador de ações: (1) o processo de aprendizagem e (2) a ambição de um personagem em integrar-se no meio daqueles com quem vive. Em torno desses motivos há os elementos temáticos presos e os elementos temáticos soltos, agora explorados. Os elementos temáticos soltos podem dar um grande brilho e descanso à narrativa; neste conto eles são trazidos com excelente humor. Exemplos são dados nas citações abaixo onde na primeira citação os elementos temáticos presos são "vivo de minhas habilidades" e "É bem diferente de viver de esperteza." Os elementos temáticos soltos nas citações a seguir são "se eu fosse sapateiro...," "não fazia absolutamente nada," "pitando cigarros de palha," "cortando finíssimas aparas de madeira." Faz-se importante observar que estes dois últimos elementos temáticos mencionados dão uma cor brasileira ao romance de Autran Dourado. A catalogação que ele faz de elementos começa a ser melhor observada a partir deste grupo. "Aparas de madeira" por exemplo, torna-se um motivo com a função de assinalar (indício) a ficção do autor mineiro. Nos contos precedentes foi observada a predominância do uso de elementos temáticos e motivos universais. Nestes contos, Autran Dourado inicia uma seleção de elementos brasileiros (os que foram sublinhados abaixo) que passam a ser combinados com os ele-

mentos universais (em círculos).

Elementos temáticos presos:

> Vivo de minhas habilidades, disse a meu primo Deolindo. É bem diferente de viver de esperteza. A frase ficou durante muito tempo bolindo comigo, me queimando interiormente; ... (p. 37)

Elementos temáticos soltos:

> Por exemplo, se eu fosse sapateiro, o melhor sapateiro, mestre no ofício, ninguém viria me dizer -- Elias me invente um sapato, um objeto com todas as características... (p. 40)

> O meu avô Euclides, que era um espírito voltado para as coisas sublimes da vida (não fazia absolutamente nada; desde que me lembro, sempre ficou o dia inteiro pitando compridos cigarros de palha ou cortando finíssimas aparas de madeira com o seu canivete afiado), o meu avô Euclides jamais quis saber minhas opiniões ou me mandou agir em seu nome, como fazia com Deolindo. (p. 39)

O ponto de vista primeira pessoa é visto através de um narrador ingênuo. Esse narrador ingênuo dá ao autor uma oportunidade de falar sobre teorias literárias, indiretamente, através de imagens, sem comprometer-se. No exemplo abaixo, sem precisar de usar termos de difícil acesso como forma, estrutura, o narrador ingênuo fala das suas próprias tendências de estudar o objeto, que pode ser o literário, sem preocupar-se com elementos que não façam parte da forma desse objeto. Em outras palavras, assumindo tratar-se de literatura, o narrador não está interessado no contexto.

> Minha mão descobria em mim uma vocação especial para engenheiro, vocação que nunca se concretizou. Quando me apresentam um objeto qualquer, o meu primeiro movimento não é para a sua beleza, embora não seja de todo infenso ao que diz um quadro, uma escultura ou uma história, mas para o que o faz objeto. Como é feito? É a minha primeira pergunta. E começo de imediato a usar febrilmente as mãos para compor um outro igual.
>
> Quando Deolindo precisou tão bem o meu espírito, afirmando mais que eu era um geômetra, achei uma beleza de idéia e tive vontade de lhe beijar o nariz. Quando ele falou -- A sua tendência é para a cristalografia, uma lágrima me caiu dos olhos e só a percebi quando pousada na asa do nariz (o meu). (p. 38)

O discurso direto predomina, desta vez integrado no discurso do narrador, precedido pelos travessões:

> Meu primo diz que não, mas eu digo com certo orgulho -- Não me falta imaginação e capacidade criadora. (p. 39)

Para evitar a repetição de um só discurso, o discurso indireto livre é introduzido, e às vezes reproduzindo a fala independente do personagem, assim como o discurso indireto (v. segundo exemplo):

> Minha mãe, que namorava então um comerciante estabelecido na Rua do Catete, achou que não ficava bem, que em Santo Antônio dos Alferes todo mundo fazia aquilo, não tinha a menor importância, mas no Rio de Janeiro, nem vê! (p. 49)

> Quando Deolindo precisou tão bem o meu espírito, afirmando mais que eu era um geômetra, achei uma beleza de idéia e tive vontade de lhe beijar o nariz. (p. 38)

A trama deste conto é organizada a partir de um momento presente. O narrador ingênuo abre o conto, ele falando da situação atual dele. Assim o leitor é introduzido aos personagens e familiariza-se com a personalidade do narrador. Depois desta introdução ele anuncia que vai escrever uma memória. A partir daí ele narra a sua vida através de uma introdução e três pequenos capítulos. Como observa-se, esta é uma maneira um tanto simples de buscar fugir à sequência que em geral observa-se nas tramas. Ao invés de ordenar os acontecimentos de uma maneira prevista (1, 2, 3, 4) o autor elabora uma trama com pequenas mudanças daquela ordem (4, 1, 2, 3). Porém uma ordem cronológica dos acontecimentos mantém-se de uma certa maneira, pois o autor parece estar mais intencionado em falar indiretamente das suas idéias literárias. O terceiro capítulo dessas memórias é uma elaboração artística formidável em torno de uma ars poética. Trata-se, é uma das maneiras de ver este capítulo, de uma ilustração ao conceito do "objective-correlative" que se conhece de T. S. Eliot, conceito este que pressupõe ser o artista superior se o artista manipula o seu objeto sem deixar-se levar pelas emoções, objetivamente.

Capítulo III

> Como, depois dos sucessos narrados, me dediquei ao mais belo dos ofícios, qual seja o de tratador de pássaros.

> Este capitulo, ao contrário do que o precedeu, deve ser curto como pede a matéria. A matéria é pássaro, que se aproxima muito da poesia, cujo significado em alemão -- se não me enganou o professor -- dichten ou dichtung, é condensar. Este capítulo, pois, será curto, para sua melhor expressão.
>
> Conheceis coisa mais bela e pequena do que a alminha de um menino que vai com um alçapão, mato a dentro, à cata de passarinhos para vender nas feiras? Conheceis cores mais vivas, brilhantes, mais puras e delicadas do que o leque das penas dos pássaros?
>
> Após a minha falência no negócio de corrigir textos, apliquei-me ao estudo dos pássaros e do seu cuidado. Aprendi tudo o que lhes dizia respeito, freqüentei museus e jardins zoológicos, fiquei sabendo da economia de cada um. Passei a lidar então com os pássaros alheios. Ganhava bem, porque tudo fiquei sabendo sobre os pássaros e suas raças; a sua própria medicina, que é muito especial e delicada, me era familiar.
>
> Não me contentei, porém, com a beleza que tinha nas mãos, com as cores e com os sons mais puros dos seus cantos, de variações tão finas, imperceptíveis e suaves, que muitas delas o ouvido humano não consegue alcançar, de tão altas.
>
> A vaidade e o orgulho, que começaram a se manifestar em mim, me arruinaram ainda desta vez, tirando-me o mais belo dos empregos e o mais sublime dos ofícios. Quando me lembro dos pássaros que sacrifiquei por minha idéia, os meus olhos se enchem de lágrimas, como agora, chegando a molhar o papel em que escrevo.
>
> Veio-me a idéia sinistra de que não devia apenas servir aos pássaros, alimentá-los, e, como dádiva generosa, ouvir o seu canto, mas de fazer os meus pássaros. Comecei a cortar cabeça de um pássaro, asas de outro, olhos de outro, até que matei metade do jardim de pássaros que estava aos meus cuidados, na esperança de criar, com esses restos mortais, um pássaro de espécie desconhecida, que eu inventara, mais belo do que todos que existiam no mundo e sem os defeitos de cada um. (pp. 55-6)

Algumas técnicas do romance do fluxo da consciência, já mencionadas anteriormente, voltam a ser observadas. Vê-se ainda uma tentativa de fragmentar a narrativa como também o uso anafórico de elementos temáticos para indicar que essa parte fragmentada da narrativa (antes que o narrador entre no primeiro capítulo de sua memória), mesmo fragmentada compõe um todo que se relaciona interiormente. Certos elementos como "vou me explicar melhor" ou "sou obrigado a dizer algumas palavras em inglês," claramente interrompem o curso normal da narrativa, numa tentativa de fragmentação:

> Vou me explicar melhor, portanto continuemos. Se não pude viver no mundo das essências, como diz Deolindo, não é... (p. 39)

> Sou obrigado a dizer algumas palavras em inglês, língua que aprendi em um mês por um processo particular meu, para me expressar melhor. (p. 40)

Quanto à linguagem, observa-se que a linguagem dos clássicos portugueses é usada ironicamente. Observe na citaçao anterior (página precedente) como o segundo parágrafo "Conheceis coisa mais bela..." parece estar em um outro plano, num alto-relevo em contraste com o resto do capítulo. Ironicamente os elementos "alminha de menininho," "à cata de passarinhos" são apresentados de maneira a comover, para logo após serem destruídos.

Certos sinais gráficos continuam a ser abolidos dependendo da situação. São impurezas ou elementos desnecessários dos quais o artista tenta desvencilhar-se. Pode-se observar abaixo, uma omissão do ponto de interrogação, já que o verbo perguntar vem seguido.

> Como eu solucionasse tão prontamente o seu problema, me chamou a um canto e me deu para ler um caderno enorme de garatujas. Ponha isto em português para mim, pediu-me. Em que lingua está, perguntei. Na nossa mesma, reconheceu humildemente. (p. 53)

No segundo conto, o tema da solidão e apresentado através da velhice. O motivo universal do enterro gera todas as ações deste conto. Francisco, um homem idoso, vai ao enterro de uma velha amiga, Margarida. Um dia Francisco havia tentado amar Margarida e não pôde porque ela teve medo. Hoje, ao lado do caixão ele recorda-se cinicamente dos momentos que conviveram. Elementos temáticos presos lidando com o passado e elementos temáticos soltos ironizando as situações da velhice servem de satélites para esse motivo do enterro. Os elementos temáticos presos informam coisas importantes sobre a história, nao podem ser retirados da narrativa, como é o caso de "É preciso dizer que Margarida morria virgem."

> A minha pobre Margarida ia se esvoaçando no meio dessa claridade diurna que me fez divagar por outro caminho. É preciso dizer que Margarida morria virgem. Nada de mais, todo dia morrem virgens, como amanhece e anoitece. Mas Margarida morria virgem numa idade em que ser virgem é uma exceção... (p. 58)

Os elementos temáticos soltos colaboram em grande parte para um tom irônico dentro da narrativa. Esses elementos como já foi mencionado, podem ser retirados ou substituídos segundo o interesse do artista sem al-

terar o contexto. Eles fazem neste conto uma narrativa bem mais agradável, conforme se vê através de vários desses elementos no parágrafo abaixo, tais como "Abracei-a comovido, e disfarçadamente," "Abraço apertado e mudo," "Limito-me a repetir as últimas palavras que me dizem," etc.

> Quando Magnólia me viu, fez o ar mais triste que já vi. Abracei-a comovido e disfarçadamente sunguei uma lágrima que quase me fugia dos olhos. Ela desatou a chorar e eu me senti culpado de ter feito vir de novo à tona o desespero que a custo amornara. Nessas ocasiões tenho por norma não dizer nada. Abraço apertado e mudo, como vi uma vez fazer um senador, mais nada. Limito-me a repetir as últimas palavras que me dizem. Assim tenho me saído bem, evito as gafes de que sou vezeiro. (p. 60)

Francisco é o narrador. O discurso volta a ser direto, encaixando-se no discurso do narrador. Os travessões voltam a ser usados, ora nos diálogos, ora em substituição aos parênteses. O contraponto desta feita é realizado com os verbos introdutórios, deixando uma impressão de que há uma corrente de emoções rápidas, pulsações rápidas do narrador ao lembrar-se:

> Uma tarde, cansado de esperar por minhas amigas que tardavam, deixei-me estar perdido em mim mesmo, sem pensar nada, os olhos opacos para aquela paisagem cinzenta e velha. Assustei-me com uma voz -- Acorda, moço, ou está pensando em alguma moça bonita da sua terra. Voltei-me e vi Margarida sorrindo, fresca e doce, saída do banho certamente, os cabelos presos numa fita, ainda úmidos, o vestido de rendas, azul e branco. Tão acostumado estava com a presença das duas, que Margarida sozinha me parecia uma outra pessoa. Por que Magnólia não veio, perguntei. Ela está doente, respondeu. Por que você veio então? Porque quis vir, disse-me, e o rosto se iluminou todo num sorriso que sacudiu o coração. Então vamos para a sua casa, disse eu, se é que ela recebe visitas. Margarida continuou com o mesmo sorriso. É doença à-toa, seu bobo, disse ela. Você está muito bonita hoje, disse-lhe. Só hoje, disse ela brejeira. Só hoje reparei melhor. Ela não disse nada e sorriu. (p. 66)

O artista continua a valer-se de técnicas do romance do fluxo da consciência e usa mesmo expressões que em geral são usadas nos estudos sobre esse tipo de romance psicológico: "retalhos da vida" ("slices of life") na página 64. Digressões são usadas na tentativa de fragmentar a narrativa, como "já fiz vários planos" (p. 64), "Comecei a escrever sobre uma coisa

determinada, e eis que me ponho a descrever as virtudes da pinga de Paracatu." (p. 61). Vê-se sem dúvida uma exploração do fluxo da consciência, porém a lógica de combinação dos elementos é ainda enormemente usada. A memória é alcançada sem muito esforço e as lembranças vão desfilando facilmente através do elemento que aciona o surgimento dessas lembranças: "não sei porque o meu espírito vagabundo começou a associar o corpo de Margarida ao caminho de Ouro Preto." (p. 65) A exploração da memória pura se faz, portanto, de maneira artificial, pois além da facilidade com que é alcançada o elemento de ironia aparece quase sempre. Ironia é um instrumento de defesa do ser humano, assim como de qualquer narrador. A ironia está no lado consciente, inteligente, matemático da nossa mente, e não no lado da memória pura. Outras técnicas além das que já foram vistas anteriormente são aplicadas visando uma fluidez da narrativa. Veja-se por exemplo, a exclamação "Ufe!" ligando os parágrafos:

> O jeito era dar uma palavra, uma só que sei infalível, mesmo sem propósito -- Deus, Magnólia.
> Ufe! suspirei. Não me recordo... (p. 62)

O terceiro conto, "Carta ao dr. Cincinato," apresenta o tema da solidão, através de um personagem à beira do desajuste mental que tenta abrir-se com o seu psiquiatra através de uma carta.

Escrever uma carta é o motivo universal que produz todos os acontecimentos. Predominam os elementos temáticos presos. Contrário aos dois contos anteriores o autor não usa elementos temáticos soltos devido ao interesse de criar uma narrativa pesada onde todos os elementos sejam importantes. Poder-se-ia pensar que certos elementos usados para evitar que o personagem faça uma confissão direta, clara, sejam elementos temáticos soltos. Exemplos contra essa possibilidade podem ser obtidos dentro da própria narrativa:

> Disse-lhe que poderia se dar o caso de eu mentir, de começar a inventar. Para você nada tem importância, ou melhor, tudo tem importância: a mentira é também de grande utilidade, disse. (p. 70)

O narrador não tem nome. É uma "persona" criada pelo autor. A narrativa pela natureza do personagem é cheia de armadilhas. Aqui, mais do que em qualquer dos outros contos o autor exige uma participaçao do leitor, uma atenção e memória para com os fatos narrados. O narrador identifica-se com o psiquiatra. É uma necessidade que ele tem de identificar-se para voltar

à vida normal. No começo é-lhe difícil essa identificação pelas precauções que ele sente precisar de tomar. Este fato pode ser observado quando o narrador faz questão de deixar claro que é o outro que está falando, através de um "disse você" que aparece muitas vezes no começo da carta.

> Escamoteio o problema. Foi o que lhe disse que aconteceria. É assim mesmo, disse você, eu descobrirei depois o que tentou esconder, e discutiremos o assunto, tenho prática na matéria.
> Em tudo você vê intenções, Dr. Cincinato. Tudo é símbolo e representação, diz você. Acredito, porque se estou contando uma simples história de carneirinhos, sem querer me meto na pele de um deles. Qualquer coisa que escreva tem utilidade para nós, disse você. É o que estou tentando fazer. (p. 70)

Porém, na realidade não se pode afirmar simplesmente que é o dr. Cincinato quem está falando porque é o que vai indicado pelos verbos introdutórios. Neste conto deve-se ter sempre em mente a situação em que o narrador se encontra. Ele está na ânsia de soltar aquela represa de emoções e ao mesmo tempo proteger-se, o que produz uma narrativa confusa. No exemplo acima, "a própria desordem é um sintoma" soa mais à maneira de falar de um psiquiatra. Há outros exemplos quando o narrador fala, porém parecem palavras ou repetição de palavras do psiquiatra:

> Vejo que seria um hábito salutar os filhos escreverem de vez em quando longas cartas aos pais, mesmo que não tivessem coragem de remetê-las. (p. 72)

A integração de dois elementos num só já havia sido tentado anteriormente (cf. o contraponto efetuado em Tempo de amar e nos contos do grupo I aqui já vistos). Aqui a técnica que funde dois elementos, no caso dois personagens, baseia-se na empatia, que será melhor desenvolvida no último conto do quarto grupo. Em O risco do bordado essa técnica faz parte das grandes realizações que o autor consegue alcançar naquele livro. Uma sugestão de que uma experiência empática está em progresso pode ser encontrada no próprio narrador:

> Em tudo você vê intenções, Dr. Cincinato. Tudo é símbolo e representação, diz você. Acredito, porque se estou contando uma simples história de carneirinhos, sem querer me meto na pele de um deles. (p. 70)

Para alcançar uma máxima segurança da perspectiva em situação tão complicada, o autor usou duas técnicas que o limitariam garantindo um con-

trole dos elementos manuseados: (1) uma "persona" e (2) o motivo da carta que esta "persona" escreveria. Quem fala a maior parte do tempo é o narrador. Os diálogos são vistos em forma de:

Discurso direto integrado no discurso do narrador:

> Você não tem ido ao culto, perguntou-me um dia meu pai. Como eu não respondesse, ajuntou -- É ruim para a sua alma, meu filho e fica feio. Não quis dizer -- O que há de pensar de mim o bispo, quando não o vê na igreja? (p. 82)

Discurso indireto livre:

> Ficava então de olhos acesos, os ouvidos esticados para não perder nada da conversa, pois a primeira cabeçada fazia com que meu pai dissesse -- Já para a cama. (p. 75)

O travessão continua a ser usado ou para anunciar os diálogos, ou para certas falas como é o caso do exemplo acima, ou em substituição aos parênteses.

Em geral observa-se nos discursos de ficção uma oposição entre 1ª e 3ª pessoas. Aqui a oposição verifica-se entre 1ª e 2ª pessoas. O autor aplica esta técnica porque assim a oposição é menor permitindo-lhe aproximar mais um personagem do outro, e realizar da melhor maneira possível essa identificação, essa empatia. Ele poderia usar a oposição entre 1ª e 3ª pessoas, porém essa oposição afastaria os dois personagens e a identificação tornar-se-ia mais difícil.

Neste conto não se pode dizer que o artista realiza uma expressão da memória pura ainda. O autor concentra-se mais na trama do que na expressão da memória pura. O uso de uma persona e de uma carta já exerce de antemão uma censura a tudo que é apresentado colocando todo o conto dentro de um tempo matemático; uma carta só deixa filtrar os elementos aprovados. Escrever uma carta inconscientemente, se não for impossível, é tarefa bem difícil de ser realizada. Acrescente-se a isto o fato de que o próprio narrador declara ter passado a carta a limpo três vezes (v. p. 71) o que parece ser verdade pela sintaxe correta que o narrador emprega. Assim, a expressão da memória pura ou o fluxo da consciência é algo que o autor propositadamente deixa de lado. O interesse do artista é concentrar-se na trama e para isso vale-se de uma "persona" que precisa escamotear a verdade. Autran Dourado tenta uma vez mais quebrar a automatização, forçar o

leitor a pensar. O leitor tem que recompor a carta, se quiser entendê-la, da mesma maneira com que o psiquiatra terá. Por exemplo, pode ser que o pai seja o único bode expiatório possível que o narrador encontra para excusar-se da vida que ele resolveu levar em Ipanema.

As imagens são de grande força e às vezes funcionam como motivos anunciadores do estado do personagem e do que está para acontecer. Por exemplo, a palavra "vômito" na citação abaixo funciona como um elemento central que resume todo o estado nauseante, de sentimento de culpa visto neste parágrafo, e que mais tarde é um dos elementos do clímax. Este clímax é visto na citação logo a seguir.

> É melhor assim: dizer logo como era meu apartamento em Ipanema, com vista para o mar. Se quisesse, poderia dar-lhe uma minuciosa descrição daquela praia, das cores que vai ganhando o mar com a aproximação da tarde. Faria uma marinha, diria da paz que me vem no princípio, quando olho as grandes distâncias, o mar sem fim, e as inquietações que me vão assaltando à medida que o tempo passa e vejo os navios que demandam o mar alto. Muitas vezes me perdi olhando, de minha janela, o mar que anoitecia. A boca da noite devorava as cores, para devolvê-las num vômito de ruídos e mar bravo. O estrondo das ondas que se quebram. Era a noite que vinha me surpreender no suplício da insônia e das pontas de cigarro que vão se acumulando no cinzeiro, nos meus dias ruins. (p. 80)

> A igreja estava cheia e o bispo se assentava no lugar de mais destaque. Da primeira fila, não me continha na sensação angustiosa da espera. Quando meu pai assomou no púlpito, tive o prenúncio de que um de nós ia cair dentro da igreja. Ele começou a falar. Estava soberano. Escolhi propositadamente o tema de hoje, A Espiritualidade do Trabalho, disse meu pai uma hora que eu pude ouvi-lo. Foi então que comecei a sentir os primeiros sintomas. Temia que a qualquer momento acontecesse alguma coisa comigo. Não pode ser agora, não pode ser agora, eu repetia. Ganharás o pão com o suor do teu rosto, disse meu pai. Um suor frio me porejava a testa. Meus ouvidos abriram-se demasiadamente e se obturavam de súbito e tudo flutuava. A igreja era um lago de silêncio suspenso e os lábios de meu pai mastigavam palavras que eu não ouvia. De repente ouvia tudo ensurdecedoramente. Tinha a impressão de que estava no princípio de um delírio auditivo. Sentia dor. Uma dor que passava e tornava a voltar, uma dor no peito que subia para a garganta, sufocante. A dor em si não tinha para mim maior importância. Queria que me doessem os membros, assim a minha mente es-

> taria ocupada com a dor física. Qualquer coisa pode acontecer agora, pensei de repente apavorado. Preciso ocupar as mãos, é a saída. O homem foi expulso do Paraíso, disse meu pai. E veio Abel e veio Caim. O tempo de Caim. O lavrador e o pastor. Tirei do bolso um pequeno canivete e comecei a acertar os cantos das unhas. Meu pai, quando me viu, parou um pouco. O bispo olhou-me, várias pessoas me olharam. Sentia uma sensação estranha de velocidade, um desejo violento de andar, que eu continha com um esforço sobre-humano. Um bolo na garganta me sufocava. As pessoas me olhavam e eu não conseguia parar de limpar as unhas e de mexer com os pés debaixo do banco. De repente fui me erguendo (meu pai estático) nas pontas dos pés. Quando estava de pé, senti o bolo mais grosso na garganta e dei um vômito cujo jorro foi longe. (pp. 82-3)

Mesmo sem explorar a expressão da memória pura neste conto, o artista ainda faz uso de técnicas comuns a esta expressão similar ao que já foi exemplificado anteriormente.

Grupo III: Três histórias no internato (1956-57)

1. "Inventário do primeiro dia"
2. "História natural"
3. "A última vez"

Uma coleção de histórias e motivos facilmente identificáveis pelo brasileiro acha-se presente neste grupo. A impressão é a de que o autor trabalhou neste grupo de contos numa tentativa de catalogar esses elementos comuns ao Brasil, os quais ele volta a usar nos romances. À altura deste terceiro grupo pode-se constatar que além de continuar as explorações com a perspectiva e distanciamento, Autran Dourado passa de uma linguagem regida pelas regras gramaticais (primeiros contos) no nível do discurso dos personagens e por um vocabulário não muito brasileiro, à uma linguagem desprovida desses freios, mais brasileira, encontrada na região de Minas Gerais e vizinhas. O seu objetivo com a exploração da linguagem é mais limitado neste conjunto de contos, porém uma mudança pode ser observada. O que ele alcança como realização de primeira importância só vai ser visto no livro Os sinos da agonia. A outra mudança observada até este ponto está no uso de motivos e elementos temáticos. Antes esses elementos eram predominantemente universais. Daqui para a frente ele combina sempre os elementos universais com os elementos brasileiros, como por exemplo,

no primeiro conto o motivo da despedida é revestido de roupagem brasileira, como será visto mais adiante.

Quanto ao fato de que elementos explorados nesse laboratório literário de Autran Dourado saem daqui para os seus livros, é tão evidente que neste grupo III, o primeiro conto pode ser encaixado em O risco do bordado como se fosse um outro bloco daquele livro.

Estes três contos são independentes, porém relacionam-se pelo ambiente onde os acontecimentos se desenvolvem. O último parece ser uma sequência do primeiro, só mudando o nome dos personagens centrais. Martinho do terceiro conto pode ser o João do primeiro, porém mais velho.

"Inventário do primeiro dia" mostra as primeiras experiências do menino com o sentimento de solidão. O motivo inicial é a despedida ao qual elementos temáticos presos tocando nos sentimentos que emanam dos personagens envolvidos pelas madrugadas das roças brasileiras vão sendo combinados. Observe-se portanto esses elementos temáticos presos como "Na camisa que a mãe bordara" (bordar iniciais em camisas era algo bem comum entre as mães brasileiras), ou "era a fumaça do fogão."

> Na camisa, as iniciais que sua mãe bordara, pois ela não achara boa a idéia do pai de carimbar com uma tinta própria. Que dirão de mim como mãe lá fora, quando virem a roupa do menino marcada a tinta, perguntava ela. O pai ria, dizendo -- Se três meninos no colégio tiverem as roupas bordadas à mão é muito. Não tem importância, disse a mãe, não quero que pensem mal de mim.
>
> Na cozinha João viu de repente a mãe como se tivesse percebendo a sua beleza pela primeira vez. Não podia saber se era a fumaça do fogão ou a sua partida que enchia de lágrimas os olhos dela. (p. 88)

Elementos temáticos soltos também aparecem para colorir a narrativa:

> Diziam então: aquele monjolo é meu; aquele cavalo é meu; aquele carro de bois é meu; aquele cavalo preto e branco é meu; aquela charrete é minha; aquele sabiá é meu; aquela bosta de vaca é sua. (pp. 90-1)

O ponto de vista assumido neste conto é o da terceira pessoa. O autor-narrador segue um só personagem todo o tempo, e às vezes identifica-se, une-se a esse personagem por empatia. No exemplo abaixo não se sabe se é o autor-narrador ou o menino que fala "mas menina tem sempre umas brincadeiras bobas."

> João se esquecia que era um rapazinho, que ia para o colégio e se punha a brincar com a menina. Antonieta era mais velha, mas menina tem sempre umas brincadeiras bobas. (p. 90)

O discurso é o direto integrado no discurso do autor-narrador. Pode ser que a existência de uma passagem isolada como se vê abaixo, ponha em dúvida a exclusividade do discurso direto. Porém é uma instância isolada que não afeta a afirmação de que o discurso é o direto integrado.

> Os olhos pregados de sono e a boca cheia de mingau das almas. Embora a mãe dissesse que era porcaria, achava um gostinho bom no resto de sono que lhe ficava na boca. (p. 87)

Seguindo o modelo do autor, assim poderia esta passagem vir a ser expressa em discurso direto:

> Os olhos pregados de sono e a boca cheia de mingau das almas. A mãe disse: é porcaria! porém ele achava um gostinho bom no resto de sono que lhe ficava na boca.

A esta altura pode-se tentar explicar porque o artista às vezes usa o travessão e às vezes, omite. Aqui não se observa o travessão com função idêntica ao parênteses e com os parentêses intercalando-se. Só às vezes o travessão aparece introduzindo algumas falas. Uma olhada nos pontos observados até agora mostra que o travessão é o único elemento ainda não eliminado. Portanto o autor deve estar tentando fazê-lo útil antes de constatar a não aplicabilidade do travessão. O conceito de memória pura e memória adquirida como hábito deve ter muita importância aqui. Uma sugestão que poderia ser oferecida é a de que, através do travessão o autor-narrador busca assinalar as lembranças que ficaram, e com os diálogos sem travessão ele apresenta as lembranças imaginadas, fantasia. Há muita fantasia neste conto. Autor-narrador numa etimologia fantasia ou talvez simplesmente num jogo de palavras, quebra a nossa automatização, o nosso hábito para com a palavra "inventário" ao mesmo tempo em que sugere essa fantasia:

> Enquanto a noite rolava, fazia um inventário completo de seu primeiro dia de internato. E então já não estava mais se lembrando, mas contando a alguém a sua história. Começava a inventar? Talvez, porque a memória não é estanque. Contava a sua história. (p. 99)

As técnicas para a expressão da memória pura continuam a ser aplicadas.

. incerteza sobre o que ë narrado:

> Quando puseram os pés na rua já estava bem claro e um fogo-apagou deu um ar de sua graça, madrugador. As luzes ainda acesas eram amarelas e não iluminavam mais nada. O pai respirou fundo o ar e disse qualquer coisa sobre levantar cedo. (p. 89)

. pensamentos intercalados que funcionam como se fossem cometas no universo mental do menino:

> Seu Gomes falava pouco mas os meninos tinham medo dele. Falava manso mas firme. Seu Gomes tinha uma coisa estranha no olho direito, observou João. Seu Gomes tinha um olho verde e outro azul, ah, era isto. Comigo é assim, ia explicando seu Gomes. A pessoa correta podia contar com ele para tudo. Olho verde, olho azul, olho de cachorro. Também sua marcação não era brincadeira. (p. 96)

Observa-se o uso de elementos temáticos claramente brasileiros, trazidos de um dos mais conhecidos poemas da literatura brasileira, "I-Juca-Pirama;" funciona como um leitmotif que é usado repetitivamente mostrando a angústia do menino que aumenta a cada instante naquela solidão. O outro elemento temático que aparece junto a esse elemento brasileiro, pode ser considerado como universal: "coração do tamanho de uma avelã." Observe o surgimento desses elementos nas citações abaixo:

. elementos temáticos anafóricos:

> Agora ele era só. O coração de novo do tamanho de uma avelã. Não devia chorar na presença de estranhos, era agora seu código de honra. Não devia chorar na presença de estranhos. Precisava ser homem. (p. 96)

> De vez em quando os meninos olhavam para ele. Uma bolota de miolo de pão bateu-lhe na cabeça. Não via quem tinha jogado, todos pareciam ocupados com seus pratos. Por que faziam aquilo com ele? Sentiu na garganta o nó das primeiras lágrimas. Não podia chorar na presença de estranhos. (p. 97)

> João via como seria duro manter intacto o seu código de honra. Era homem, não choraria diante de estranhos. Na presença de estranhos choraste? Tu cobarde meu filho não és. Dona Felícia lhe ensinara recitar isso numa festa para os missionários. Ele não seria nunca um

> cobarde. Mas o coração era do tamanho de uma avelã que de súbito começava a encharcar, germinando. Na presença de estranho choraste. Ele não choraria nunca. (p. 97)

Sem entrar no uso do verbo que também realiza esta função (o imperfeito que é considerado como um presente dentro do passado), pode-se notar o vocábulo "agora" ao lado de verbos, assim como uma ocorrência do vocábulo "hoje" com função de fundir passado e presente. No primeiro exemplo abaixo, além de ilustrar o uso do vocábulo "agora," uma vez mais apresenta o uso de elementos temáticos anafóricos ("Agora estavam na estrada").

. uso de elementos que funcionam como suportes de uma ligação entre passado e presente:

> Agora estavam na estrada.
> É a primeira vez que você vai, perguntou a menina, que se chamava Antonieta. É, respondeu ele. Ela já sabia, perguntou só pra se mostrar importante, pensou João. Eu já não sou mais caloura, continuou ela importante, o nariz empinado. João, ainda sob o efeito da despedida da mãe, um pouco cerimonioso, não disse nada.
> Agora estavam na estrada e os meninos iam dizendo alto as suas descobertas. (p. 90)

Na linguagem, a esta altura pode-se notar o uso de novas expressões como "Ara!" (p. 88), uma exclamação de protesto; formas verbais comuns ao português falado brasileiro: "põe" (p. 89) ao invés da forma gramaticalmente correta "ponha;" uso do pronome átono "me" no início da frase: "-- Me ajude com este fogo." (p.88), etc. Aliás este último caso referindo-se ao pronome átono poderia ter sido observado anteriormente, embora sem muita freqüência como agora.

Em "História natural" o homossexualismo é o elemento que o autor-narrador usa para uma vez mais apresentar uma faceta da solidão humana. O motivo inicial é o do personagem no quarto sozinho, à noite, em angústia. A esse motivo vão sendo ajuntados elementos temáticos presos que versam sobre ioga, insônia e outros elementos que possam expressar os sentimentos de aflição do personagem. Elementos temáticos soltos são evitados. Outro motivo que o autor explora, e em grande extensão, é o da carta nunca enviada, das idéias nunca realizadas para expressar a personalidade do personagem.

O personagem central é o professor Santana, quem o autor-narrador segue todo o tempo fazendo da perspectiva um ponto de vista terceira pessoa. O discurso é o direto observando-se ainda o surgimento de travessões com função imprecisa, daí não se tentar aqui explicar essa função. Já foi observado que o ponto de interrogação é evitado quando possível. O mesmo acontece com o ponto de exclamação que no exemplo abaixo não aparece antes de "gritou."

> Uma tarde encontrou-o no campo de futebol e, antes que pudesse fugir, disse-lhe -- Quero falar com você, apareça à noite no meu quarto. Fale com a mãe, gritou Marcelo, ... (p. 112)

Os elementos temáticos são trazidos de maneira fragmentada. A narrativa não apresenta uma seqüência lógica, e assim num clima de confusão vai-se compreendendo o que se passa e quem é o personagem.

A linguagem continua a adquirir mais força embora ainda se observe uma sintaxe lógica com poucas exceções. Por exemplo, na citação abaixo, ao invés de continuar a narrativa num parágrafo novo, a narrativa mantém-se no mesmo parágrafo, dando uma impressão de que houve um corte súbito a partir de "Uma noite."

> Desta vez estava salvo. Mandou o menino sentar, chamou o chefe de disciplina e foi lá fora beber água e respirar. Uma noite no seu quarto, que era no andar térreo. A janela aberta e todo o colégio às escuras. (p. 111)

E nesta mesma frase a partir de "Uma noite" espera-se uma continuação que não se dá, não vem. É o artista quebrando o hábito. Mais adiante isso se repete, a frase a partir de "O gabinete" parece surgir de repente, sem elos que liguem-na às frases anteriores mais suavemente.

> Fale com a mãe, gritou Marcelo, e os outros meninos voltaram-se para os dois. O gabinete do diretor, o homem gritando com ele. Nunca me aconteceu isto com um professor, dizia o diretor. (p. 112)

O último conto deste grupo, "A última vez," expressa a solidão do menino já rapaz, no último dia em que passeava pelo colégio. O motivo da despedida volta a ser usado. Um elemento temático anunciador do que está para ser descrito volta a ser usado. Neste conto esse elemento trata-se de "Adeus também Quati" (p. 114). Elementos temáticos presos que reforçam a idéia de que o artista tenta expressar a "durée réelle," ou seja,

as lembranças fugidias, flutuantes dentro da memória pura, são vistos durante a narrativa:

> O menino divagava, era uma bóia solta naquele mar de tarde. (p. 114)

> Guardaria para sempre aquelas tardes, aquele azul, aquelas nuvens boiando gordas e macias, fazendo-se e se desfazendo, agrupando-se aqui, se esgarçando rápidas ali. Os tijolos verdes de limo da caixa dágua ficariam em suspensão na memória,... (p. 114)

Os motivos e elementos temáticos aqui neste conto relacionam-se com os elementos do primeiro conto, como se estabelecessem uma continuação daquele conto: Martinho pode ser considerado como se fosse João, mais velho.

A perspectiva focaliza a narrativa a partir do personagem Martinho, sendo portanto, ponto de vista terceira pessoa como no restante deste grupo. O discurso direto é usado, e sempre encaixado no discurso do autor-narrador. Vê-se mais uma vez o uso do travessão, porém aqui mais claro: assinala as menções importantes. A lembrança que mais afeta Martinho é a do choque que teve com Quati, um curioso ex-colega de aula. Por isso a primeira menção do nome de Quati é feita rapidamente através do elemento temático anunciador como acaba de ser visto, como se Martinho não percebesse ainda. Quando a lembrança de Quati torna-se inevitável, é assinalada pelo travessão, como se o travessão fosse uma seta indicatória de um elemento de importância.

> Dentre essas figuras uma ganhou corpo e passou a reinar -- Sizenando ou Quati, como era chamado em virtude das feições agudas, o nariz comprido e afilado como o de seu homônimo animal. No princípio Sizenando reagira ao apelido e dizia -- Quati é a mãe! (p. 118)

Travessões são pouco usados neste conto. Estas são as duas primeiras instâncias do seu uso justamente funcionando como seta indicatória de um fato importante para o personagem. Como se observou até agora, Autran Dourado desenvolve uma expressão da memória pura à sua maneira. Ele concentra-se principalmente na trama, ou seja como organizar os elementos da ficção. A linguagem ilógica que muitos autores do romance do fluxo da consciência exploram não é assim explorada na arte de Autran Dourado embora como se vem observando ele não deixe de valer-se algumas vezes dessa

linguagem e bem mais freqüentemente de certos elementos como os parênteses, os pontos de suspensão, as conjunções conectivas de frases e parágrafos e assim por diante.

Grupo IV: Três histórias na solidão (1972)

1. "Tempo de Mário e outros tempos"
2. "Os anais diáfanos do vento"
3. "Três coroas"

Autran Dourado tentou esporadicamente, como foi visto, aplicar em literatura o conceito de empatia. Neste grupo ele concentra-se nesta exploração, sendo que a realização mais importante da experiência empática em Solidão, solitude ocorre no último conto "Três coroas." Elementos que vinham-se fundindo progressivamente, às etapas, desde os primeiros contos, continuam nessa marcha, até que em "Três coroas" todos os elementos são fundidos de uma só vez. Há uma sofisticação muito grande neste grupo, o que conseqüentemente exige muito esforço do leitor que não perceberá o admirável trabalho de Autran Dourado se ele se mantiver apenas no nível da história, porque todos os níveis são explorados visando uma empatia. Devido a isso, numa tentativa de melhor observar a elaboração das tramas destes três contos, vai-se tentar uma adaptação das técnicas de V. Propp usadas em Morphology of the Folktale (1928). Assim, com o uso de setas e alguns símbolos facilmente identificáveis como será visto, pode-se seguir melhor os rumos tomados pelas tramas de Autran Dourado neste grupo, pois estes rumos não são tão fáceis de serem seguidos.

O tema da solidão do homem é apresentado de maneira bem mais penetrante, o efeito de angústia é maior do que o efeito que o artista obtém nos contos anteriores. No primeiro conto, vê-se a solidão na meia idade do homem. Há o motivo da busca pelo passado onde elementos temáticos presos de fatalismo cíclico são ajuntados.

O contraste entre história e trama apresenta a seguinte figura. A história fala de um poeta na solidão que derrotado na sua arte busca o passado. Depois compreende e aceita que o passado não pode nem deve ser buscado. Nesse estado de alma ele passa a viver "destilando" suas angústias nas "maravilhas de milhares de brilhos vidrilhos" de Belo Horizonte noturno. Veja-se abaixo, numa adaptação do modelo de Propp como é tramada esta história, para expressar um fatalismo cíclico e a memória pura

do personagem. Os símbolos usados são obtidos dos significados que vêm logo após. O símbolo que lidera a narrativa é sempre o que aparece mais próximo à margem esquerda; os outros símbolos ordenados nas colunas mais afastadas da margem esquerda são as ações tomadas a partir do símbolo que lidera a narrativa. Por exemplo, (AmBH) é o símbolo que lidera a narrativa e os outros arranjados logo abaixo na mesma coluna, partem deste símbolo (AmBH). O outro símbolo que lidera um outro episódio neste conto é o que vem mais abaixo, na mesma coluna que (AmBH), ou seja, o outro símbolo que lidera é (AmTSM). Desta mesma maneira os outros dois contos serão observados.

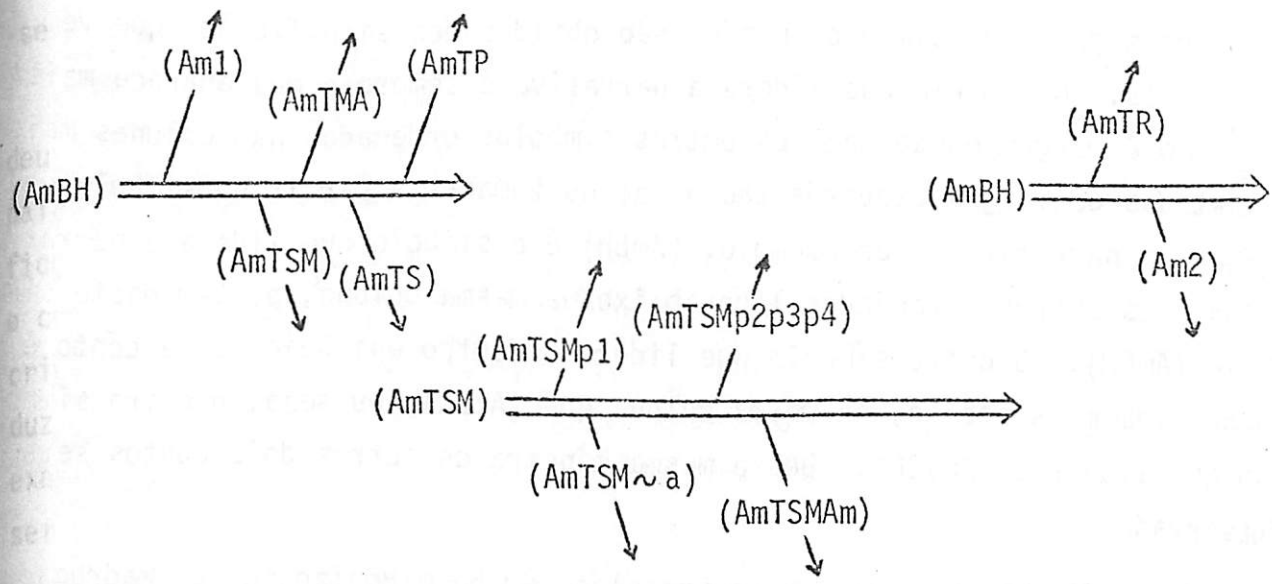
(AmBH): Amadeu de regresso do trabalho, em Belo Horizonte, de madrugada

- (Am1): antecipação de Amadeu sobre o que vai acontecer, como sempre (fatalismo), ao chegar em casa
- (AmTSM): recordações de Amadeu sobre os tempos de São Mateus
- (AmTMA): recordações de Amadeu sobre os tempos de Mário de Andrade, os sonhos de ser poeta
- (AmTS): recordações de Amadeu da primeira desilusão com o buscar pelo passado ao encontrar o amigo de outrora, Salvador (tempos de Salvador)
- (AmTP): motivo do pião (cíclico, tempos de pião) é trazido à narrativa, dando ênfase ao fatalismo cíclico
- (AmTR): fatalismo cíclico: como em São Mateus, em Belo Horizonte, tudo volta a acontecer e ele só tem que aceitar; os amigos agora partem para o Rio
- (Am2): regresso ao lar, tudo como previra (fatalismo), o ciclo completa-se uma vez mais: aumento de solidão

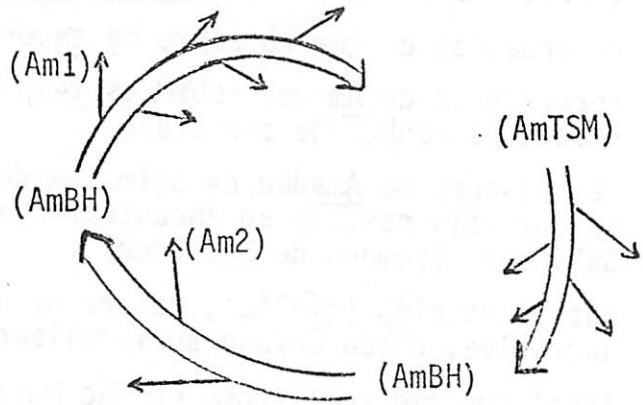
(AmTSM): narrativa passa para os tempos de São Mateus

- (AmTSMp1): entre os cinco amigos do passado, vê-se a primeira partida (p1)
- (AmTSM~a): recordações dos tempos de São Mateus na ausência do amigo (~ a)
- (AmTSMp2p3p4): todos partem
- (AmTSMAm): Amadeu também parte: só

Abaixo, as setas com duas linhas (⟹) indicam o percurso principal da trama. As setas que partem destas setas com duas linhas, mostram outros pequenos episódios que partem desses episódios principais. Assim também serão analisados os dois contos a seguir.



Uma elaboração mais aproximada de uma trama visando um fatalismo cíclico pode assim ser feita:



A este esquema onde a solidão aumenta à medida em que o tempo passa (a cada partida o personagem se dá conta de uma solidão maior) o autor combina elementos temáticos de angústia e solidão. Observa-se que o autor dá ao elemento temático da partida (motivo) dois arranjos: (1) na primeira partida (p1) vê-se com mais detalhes o que aconteceu; (2) nas outras partidas (p2p3p4) vê-se que são apresentadas ao mesmo tempo na mente do personagem, num pequeno parágrafo da narrativa, criando um efeito de velocidade, como se as lembranças girassem no espírito do personagem como uma girândola. O nome de Alfredo ocorre duas vezes nesse segundo arranjo, como numa girândola, como num pião:

> E como um dia Alfredo se foi, chegou a vez de Vasco, chegou a vez de Alfredo. O grupo diminuindo, ... (p. 136)

Quando em São Mateus, Amadeu sempre ia à estaçao despedir-se dos amigos. O ciclo continua, agora em Belo Horizonte ele vai à estaçao despedir-

-se dos amigos que vão para o Rio.

O autor-narrador terceira pessoa acompanha sempre o personagem Amadeu e sobre ele tece comentários assim como faz descrições. Em outras palavras, não se vê aquilo que é conhecido por fluxo da consciência em ficção. Pode-se, no entanto, eliminar isto que faz parte das descrições e comentários do autor-narrador se se considera esses comentários e descrições como emanados da mente do personagem que o autor-narrador reproduz numa empatia. Então poder-se-ia observar o fluxo da consciência. No exemplo abaixo, pode-se observar este fato. O que está sublinhado, pode ser o autor-narrador que fala por si mesmo ou por empatia com Amadeu.

> O primeiro que foi foi Euclides. Quando Euclides se decidiu, juntou algum dinheiro vendendo o que que pôde conseguir na família, os outros ficaram pasmos. Como se eles dissessem aquilo de ir embora de brincadeira, de puro sonho. Não era possível, ninguém acreditava. Aquele o primeiro que for chama os outros, era mesmo uma espécie de brincadeira. Você acredita mesmo que Euclides tem coragem de ir, perguntou Vasco. Era uma desconfiança, um medo, uma admiração, uma solidariedade. (pp. 132-3)

O discurso volta a ser o direto, sendo que o travessão só aparece uma vez sem função precisa.

As técnicas narrativas vistas nos contos precedentes voltam a ser aplicadas. A linguagem também e explorada na mesma linha anterior com o autor-narrador expressando-se numa linguagem que busca seguir as normas gramaticais e os personagens numa linguagem que é a do brasileiro falado.

Em "Os anais diáfanos do vento" o tema da solidão volta a ser explorado através de um personagem na sua velhice. O motivo é o de um personagem em idade avançada que vive em aventuras amorosas. O vento é outro motivo que leva e traz as lembranças, as emoções:

> O velho não era, porém, assim tão feliz. Acontecia que muitas vezes ficava só, não encontrava ninguém para encher os vazios da solidão. Soprava então um ventinho vindo não sabia de onde, e acordavam na pele do velho antigas lembranças. (p. 140)

Os elementos temáticos presos com função de aumentar o sentimento de solidão tem predominância, muito embora elementos temáticos soltos ironizando o cinismo do personagem sejam usados:

> Onde estará Nilza? Que foi feito de Gilda? Por onde andará Maria da Glória? Que rumo tomou Arlete? Onde Sílvia? Era esperar e elas surgiam. Muitas ficavam para trás de vez, delas o velho não tinha mais notícia. De vez em quando assaltava-o a lembrança de uma amiga morta. Mas o velho tinha sempre um pensamento cínico que o salvava. Dizia: as amigas mortas têm sobre as outras a vantagem de não poderem desfolhar a flor da amizade. Que o velho também tinha a sua retórica. (p. 141)

Nesta passagem o autor-narrador vale-se da elisão do verbo "está" em "Onde Sílvia?" para aumentar essa ironia. O efeito dessa ironia pode ser observado se a pergunta é lida em voz alta. A leitura em voz alta força uma intonação diferente da intonação em "Onde está Sílvia?"

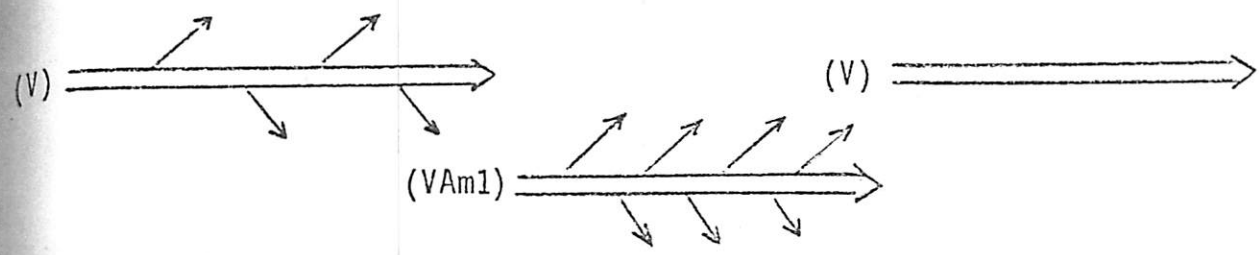
Continuando o contraste que se procura mostrar com este grupo entre história e trama, a história é a de um homem idoso, separado da mulher, o qual no meio das suas aventuras amorosas revê um dia uma de suas aventuras, i.e., Josefina, fato que o perturba por esse encontro ameaçá-lo de abrir-se na sua intimidade. Abrir-se na sua intimidade era algo que o seu ego não lhe permitia fazer. Quanto à trama, veja-se:

(V): o velho descrito pelo autor-narrador, já no meio das ações

- (VAA): o velho e suas aventuras amorosas
- (VAbM): o velho abandonado pela mulher
- (VAm^n): o velho e suas "n" amantes
- (VAm1): o velho e uma de suas amantes: Josefina

(VAm1): o velho e Josefina abrem um novo percurso na trama

- (VAm1Mot): o velho, Josefina e o motivo do vento, das ondas do mar
- (VAm1F): o velho e Josefina que fala do filho dela com outrem
- (VAm1R1): o velho, Josefina, e as recordações perturbadoras que faz surgir
- (VAm1R2): o velho e as recordações provocadas pelo encontro
- (VAm1Ret): o retrato do filho de Josefina que incomoda o velho pelas intimidades demasiadas que o retrato acaba permitindo
- (VAm1): o velho e Josefina a falar como nunca antes tivera chanches, do seu passado
- (VAm1Ab): Josefina abandonada pelo velho



A perspectiva apresenta um autor-narrador terceira pessoa, sendo que o autor-narrador não menciona o nome do personagem. Aqui não há uma "persona" pois o autor-narrador separa-se do personagem o máximo que pode, ironiza-o, despreza-o. O distanciamento mostra um discurso direto. O travessão ocorre bastante limitando-se a substituir o parêntese, que por sinal não ocorre.

O autor-narrador claramente tece comentários e faz descrições fugindo um tanto das técnicas do fluxo da consciência que apresenta as ações e pensamentos do personagem a partir do interior desses personagens. Em outras palavras, a romance do fluxo da consciência não mostra o narrador comentando ou descrevendo: o leitor sabe do que se passa a partir das ações e pensamentos do personagem, como de maneira aproximada acontecia no drama convencional.

A linguagem continua a ser explorada como se vê nos romances do fluxo da consciência, buscando uma fluidez na narrativa.

. dois pontos:

> Porque sabem: o tempo corre, aquele pode ser o último açúcar da sua esganação. Sabem: o fugaz obedece a leis imponderáveis. (p. 138)

. ponto e vírgula, e travessão substituindo o parêntese:

> Conforme a sensibilidade e inteligência da parceira ele subia na escala, arriscava falar de música, de poesia, de coisas espirituais como ele dizia meio rindo -- meio sério; o famoso ar irônico de alguns velhos. Mas não gostava de aprofundar muito essas conversas, tinha medo de perder o pé. Tudo que tinha de acontecer acontecia com naturalidade; podia também não acontecer; era um velho, qualquer coisinha atrapalhava. (p. 140)

. elementos conectivos: "por dentro" vs "por fora:"

> Era mais a sensação difusa de que estava se dis-

> tanciando no tempo: deixara para trás uma paisagem antiga, a paisagem de tons cinzas, brumosos, longes -- as tintas com que a vida vai patinando as coisa velhas e mortas. Isso por dentro.
>
> Por fora até que era lépido e ágil, se tratava com muito cuidado. (pp. 137-8)

O terceiro conto, "Três coroas" é um admirável trabalho de trama. O tema da solidão é visto em torno de três adultos. Motivo: conversa em volta de uma cerveja num botequim. Outros motivos: a hora de regressar ao lar, a busca de companhia. Elementos temáticos presos que reforçam esses motivos são ajuntados:

> Eu não gostava muito de ir para casa. ...Em casa faz um calor danado, em casa faz um frio danado. (p. 147)

A história: um viajante apaixona-se pela aeromoça durante um dos vôos costumeiros que esse viajante fazia. Porém amaram ambos um mesmo comandante que morrera num daqueles vôos. E ambos suicidaram-se mais tarde. Dois amigos num botequim, um o cliente, o outro, o proprietário, recordam-se deste terceiro amigo.

A trama:

(P): um personagem inicia o conto, falando na primeira pessoa

- (PAlf): personagem introduz Alfredo na história. Alfredo fala introduzido pelo personagem, mantendo uma oposição entre 1ª e 3ª pessoas
- (PAlfOlim): personagem e Alfredo misturam-se a pensar, a recordar de Olímpio
- (PRod): Rodrigo é introduzido pelo personagem como sendo o comandante

(AlfOlim): primeiras ocorrências onde os personagens Alfredo e Olímpio começam a narrar como se os pontos de vista passassem de um a outro, na primeira pessoa

(AN): autor-narrador entra na história, num ponto de vista que parece ser terceira pessoa

(?): confusão de pontos de vista. Difícil estabelecer quem está falando: autor-narrador, personagem ou Alfredo?

(RodOlim): Rodrigo entra na história. Rodrigo e Olímpio narram como se fossem uma só pessoa

(Olim): Olímpio narra sozinho

- (OlimAe): Olímpio e aeromoça dialogam, amam-se

(P) ⟹ (P) ⟹ (P) ⟹ (P) ⟹

(AlfOlim) ⟹

(AN) ⟹

(?) ⟹

(RodOlim) ⟹

(Olim) ⟹

Essa realização de Autran Dourado, ou seja, este ponto de vista múltiplo é alcançada através de uma empatia entre todos os personagens. A identificação entre os personagens é tão grande que um autor-narrador entra na história quase sem ser percebido. Sem dúvida é difícil afirmar quem está falando, e às vezes pode-se tentar concluir por um processo de eliminação. No exemplo abaixo, não se pode afirmar que um dos personagens esteja falando, pois trata-se de um parágrafo isolado, provavelmente na terceira pessoa. Os termos "talvez" "provavelmente" têm que ser usados nesta parte deste estudo, pois qualquer afirmação gera controvérsias Uma dedução que pode ser tentada -- por sinal foi o que se fez aqui -- é a de que trata-se de um autor-narrador.

> Olímpio tinha negócios em Belém. Pelo menos uma vez por semana ia a Belém. As viagens eram longas e cansativas, sobretudo para ele, que não conseguia dormir no avião. Ficava inteiramente insone... (p. 150)

Assim o artista está quebrando o hábito do que se espera como consistência de ponto de vista. Ou então, é o alquimista criando mistérios. Elementos temáticos presos sugerem a todo instante que há um enorme processo de empatia ocorrendo na narrativa. As idéias passam de uma cabeça para outra como se um fio invisível unisse essas cabeças: Rodrigo, o comandante, é introduzido pelo personagem, que informa ter sabido a respeito de Rodrigo por Alfredo. Ou então, como um leitmotif vê-se a repetida aparição

deste elemento temático preso: "Quando o demo entra na gente, nunca sabe, disse Alfredo" (pp. 149, 150, etc.). Talvez para informar que Alfredo é o único que não identifica-se unindo com os personagens por empatia, pois ele usa a palavra "simpatia" que por oposição à empatia, não une, mas segue o objeto paralelamente:

> Você pode imaginar como eu fiquei, disse Alfredo. Nessas horas a gente não sabe o que dizer. Qualquer manifestação de simpatia cria um clima confuso, parece que a gente também é. (p. 150)

A quebra de automatização é procurada em todos os níveis. No nível do discurso quando pensa-se que um personagem está falando, fica-se surpreendido com o saber de que quem fala é outro. Aqui Autran Dourado alcançou duas realizações: uma, esta já mencionada quanto à quebra de automatização e a outra no uso do verbo introdutório. Como se observou, Autran Dourado nunca procurou desvencilhar-se do verbo introdutório por mais incômodo que este verbo fosse. Procurou fazê-lo menos desagradável através do contraponto, por exemplo. Neste conto, com as mudanças de ponto de vista e a quebra de automatizaçao, o verbo introdutório não é mais aquele incômodo para o qual o autor vinha buscando uma saída.

Observe-se abaixo os efeitos, no segundo parágrafo do "me perguntou Alfredo." e "Como só os desesperados sabem fazer, fiquei pensando tonto." Esta segunda frase funciona como se unisse os dois diálogos, como se o personagem, que é quem narra no momento, completasse o que Alfredo acabava de dizer ("E se amaram violentamente,"). Essa técnica, por sinal é enormemente usada para criar esse processo de empatia e pode ser observada ainda mais neste exemplo:

> Me beija, disse ela. Rodrigo beijou-a. Mais forte, pediu ela, me esmaga. Rodrigo apertou-a com todas as forças, como se desejasse destruí-la. Então era com você que ele me traía, pensaram os dois ao mesmo tempo. Não disseram nada, sôfregos, vorazes, desesperados. O avião singrava uma noite pesada, redonda, e eles eram sozinhos na escuridão.
>
> Quer outro uísque, me perguntou Alfredo. Não, basta. Acho que já estou bêbado. Parei um pouco, precisava pensar. Não entendo direito: então eles foram para São Paulo e ficaram no mesmo quarto? E se amaram violentamente, disse Alfredo. Como só os desesperados sabem fazer, fiquei pensando tonto. (p. 153)

O autor usa um sem-número de técnicas para produzir essa empatia em todos os níveis. Toda a história, por exemplo, é contada enquanto os narradores servem-se de bebidas alcoólicas. Mesmo o álcool colabora com essa impressão de sonho, de confusão. Autran Dourado realiza um trabalho extraordinário ao transpor essas barreiras que normalmente são estabelecidas entre todos os elementos da narrativa.

Como já foi visto, Bergson via o tempo real como um momento uno, indivisível, o qual nós dividimos (tempo matemático), inteligentemente para nos comunicarmos, para transmitir este tempo real. Autran Dourado realiza essa divisão da narrativa, ao mesmo tempo em que procura manter uma união de todos os elementos. É a maneira à qual o artista mineiro chegou de expressar a memória pura, após esse paciente processo de purificação e contato com esses elementos. Tudo funde-se, em empatia ou no plano da memória pura como se preferir, elementos infiltram-se um no outro, discursos de personagens se completam. Ainda a partir de Bergson, sabe-se que o passado está sempre presente, sempre vivo, real na memória pura. Autran Dourado realiza essa presença do passado, funde esses dois tempos. Na citação que se segue, o discurso do tempo em que se fala, do tempo presente pode ser observado a partir de "Foi então que Alfredo ficou sabendo que o nome dele era Olímpio e não Rodrigo." A outra frase ligada a esta, logo a seguir, está no passado sem que nenhum elemento na sintaxe prepare o leitor para essa infiltração no passado: "Rodrigo era o comandante, disse Olímpio, os olhos cheios de lágrimas." E depois, com o auxílio do discurso direto, o tempo verbal presente é expresso no tempo passado como é comum: "Toma mais um uísque, disse Alfredo."

> Mas era, disse Alfredo. Um dia que ele estava mais bêbado, se abriu para mim. Nunca tinha visto um homem se abrir assim, dizer o que ele me disse, disse Alfredo. Fiquei sem saber o que fazer, vendo o desespero, o choro contido, a franqueza com que ele me contava a sua paixão. Foi então que Alfredo ficou sabendo que o nome dele era Olímpio e não Rodrigo. Rodrigo era o comandante, disse Olímpio, os olhos cheios de lágrimas. Alfredo não suportava ver homem chorar. Toma mais um uísque, disse Alfredo. Sim, disse Olímpio sungando a lágrima que ameaçava cair dos olhos. (p. 150)

Um outro fato que vale deixar anotado é o da grande frequência do verbo "dizer." O autor não busca eliminá-lo. Pelo contrário, usa-o a to-

do instante como se a repetição excessiva levasse ao esquecimento. Pensando inversamente nos formalistas, isto equivale-se a usar o hábito com o próposito de diminuir a percepção ao máximo. Provocando no leitor o hábito de ver surgir o verbo "dizer" a todo instante, leva-o a quase não perceber que este verbo é tão usado. Por exemplo, na citação acima que acaba de ser mencionada o verbo "dizer" aparece sete vezes, sendo que numa só frase ele surge três vezes: "...dizer o que ele me disse, disse Alfredo."

A ilustração de Bergson sobre o tempo real (memória pura) pode ser de grande auxílio para a compreensão desse conceito e ao mesmo tempo auxiliar na compreensão do que Autran Dourado tentou realizar: na memória pura tudo o que foi registrado está sempre presente; essa memória contém o tempo real que pode ser comparado a uma mola ou espiral que se contrai ou expande, porém é sempre uno.

NOTAS REFERENTES AO CAPÍTULO IV

[1] Waldomiro Autran Dourado, Uma poética de romance: matéria de carpintaria (São Paulo, Rio de Janeiro: Difel, 1976), p. 83.

[2] Idem, ibidem, p. 60.

A propósito, neste ensaio, "Estilo e lugar comum," Autran Dourado continua no seu processo de desmitificação, porém através de comentários e comparações dos trabalhos de autores brasileiros de renome e contemporâneos. É um ensaio que embora pareça ter ido longe demais para certos autores e críticos, é de grande importância para o estudante, principalmente em se tratando de estudante brasileiro. Abaixo está uma passagem extraída desse ensaio que mostra um outro lado de Dalton Trevisan, numa maneira que é mesmo rude:

> Um caso mais curioso de "estilismo" que conheço, porque radical, é o de Dalton Trevisan, escritor curitibano de merecido êxito, mas em quem o ferrete disciplinador está presente, cuja influência mineira testemunhei e segui de perto. Mas com quem ele aprendeu isso? Com o supracitado Otto Lara Resende, seu amigo pessoal, a quem Dalton Trevisan trazia os seus contos -- e ainda traz -- quando vinha ao Rio, pedindo ao mineiro que castigasse os seus originais, que fosse "cruel," como ele dizia. De posse e ainda sangrando das corrigendas e sugestões sádicas, voltava para a sua friorenta Curitiba, onde ia lamber prazerosamente as feridas. (p. 66)

[3] O termo "narrador ingênuo" está sendo usado, porém não se pode verificar entre o material disponível, se este é ou não o termo em português.

CAPÍTULO V

NOTA FINAL

Os brasileiros, creio, devemos reconhecer e dar toda a atenção ao trabalho de Autran Dourado, mesmo que não concordemos com a maneira com que ele expressa as suas idéias, às vezes seriamente, às vezes através dos ensaios-fantasia de Uma poética. O que me fez realizar este estudo foi uma ambiciosa tentativa de mostrar esta importância de Autran Dourado já que os bons estudos a seu respeito ainda são poucos.

Este estudo é o que se pode observar a partir dos textos e dos elementos teóricos encontrados nesta bibliografia. Pode ser que Autran Dourado ou críticos literários não aceitem as conclusões aqui obtidas. No entanto o que fica registrado nesta tese é a minha maneira atual de ver estes textos estudados.

Solidão, solitude pode ser considerado como o livro que resume a obra de Autran Dourado pelo menos até onde chegou-se neste estudo: O risco do bordado. Deste livro, Solidão, solitude, saem os elementos para os romances como fica comprovado nesta tese. O autor antes de entrar em campos de narrativa mais vastos como é o romance, primeiro ele faz experiências, exercita-se com os contos, campos menores, de mais fácil controle. É uma maneira sistemática de produzir a arte literária, maneira rara e talvez única no Brasil. Critica-se que Autran Dourado com esse exagero calculista para com o tramar de um romance. No entanto ele tem produzido um trabalho de enorme valor artístico. No Brasil a falta de contatos com esse tipo de experiência leva muitos críticos a fazer conclusões apressadas, que demonstram uma incompreensão daquilo que o autor mineiro vem realizando. Essas reações contra artistas literários simplesmente porque esses artistas tentem realizar um trabalho calculista, são reações que em outras nações de tradição literária afirmada ocorreram no século passado. Afirmar que esta maneira calculista pode ser aceita, porém não em Autran Dourado, é afirmação que todo este estudo refuta.

BIBLIOGRAFIA

Benveniste, Emile. Problèmes de linguistique générale. [Paris]: Editions Gallimard, 1966.

Bergson, Henri. Oeuvres. Paris: Presses Universitaires de France, 1959.

Boléo, Manuel de Paiva. "Tempos e modos em português." Boletim de Filologia, III (1934-35), 15-36.

Câmara, Jr., Joaquim Mattoso. Ensaios machadianos: língua e estilo. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1962.

Cressot, Marcel. Le Style et ses techniques. Paris: Presses Universitaires de France, 1963.

Deleuze, Gilles. Bergson, mémoire et vie. Textes choisis. Paris: Presses Universitaires de France, 1975.

Dourado, Waldomiro Autran. A barca dos homens. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1971.

----------. Obras. Orientação de leitura e abordagem literária, organizada por Maria Consuelo Cunha Campos. Rio de Janeiro, São Paulo: Difel, [1976].

----------. Ópera dos mortos. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1975.

----------. Uma poética de romance: matéria de carpintaria. São Paulo, Rio de Janeiro: Difel, 1976.

---------. "Proposições sobre labirinto." Minas Gerais, Suplemento Literário, 12 de outubro de 1974, p. 2.

---------. "Quando era pouca a explosão vocabular." Jornal do Brasil, Caderno B, 2 de março de 1974, p. 8.

---------. O risco do bordado. Rio de Janeiro: Editora Expressão e Cultura, 1970.

---------. Solidão, solitude. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1972.

---------. Sombra e exílio. Belo Horizonte: Edições João Calazans, 1950.

---------. Teia. Belo Horizonte: Edifício, 1947.

---------. Tempo de amar. Rio de Janeiro: José Álvaro, Editor, 1965.

"Focus." Editorial. Parabola, III, August 1978, pp. 2-3.

Ford, Newell F. "Keats, Empathy, and the 'Poetical Character.'" Studies in Philology, 45 (1948), 477-90.

Forster, E. M. Aspects of the Novel. New York and London: Harcourt Brace Jovanovich, Inc., 1955.

Friedman, Norman. "Point of View in Fiction: the Development of a Critical Concept." PMLA, 70 (1955), 1160-84.

Garvin, Paul L. A Prague School Reader on Esthetics, Literaru Structure, and Style. Washington, D.C.: Georgetown University Press, 1964.

Holman, C. Hugh. A Handbook to Literature. Indianapolis: The Bobbs-Merril Company, Inc., 1975.

Kumar, Shiv K. Bergson and the Stream of Counsciousness Novel. New York: New York University Press, 1973.

Langfeld, Herbert Sidney. The Aesthetic Attitude. New York: Harcourt, Brace and Company, 1920.

Lapa, M. Rodrigues. Estilística da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1959.

Lemon, Lee T., and Marion G. Reis. Russian Formalist Criticism: Four Essays. Lincoln, Neb.: Bison Books, 1965.

Lima, Carlos Henrique da Rocha. Gramática normativa da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1976.

Medeiros, Benício. "Entrevista: Autran Dourado: 'Escrever não é vaidade.'" Veja, 8 de dezembro de 1976, pp. 3-6.

Melo, Gladstone Chaves de. A língua do Brasil. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1975.

Moisés, Massaud. A criação literária. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1971.

Poe, Edgar Allan. "Marginalia." The Works of Edgar Allan Poe. Chicago: Stone and Kimball, 1896.

Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics. Alex Preminger, editor. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1974.

Propp, V. Morphology of the Folktale. Trans. Laurence Scott. Ed. Louis A. Wagner. Austin and London: University of Texas Press, 1977.

Scholes, Robert. Structuralism in Literature: an Introduction. New Haven and London: Yale University Press, 1974.

Vázquez Cuesta, Pilar, y Maria Albertina Mendes da Luz. Gramática portuguesa. Madrid: Editorial Gredos, 1961.

Vinay, J.-P., and J. Darbelnet. Stylistique comparée du français et de de l'anglais. Paris: Didier Edition Internationale, 1971.

Wellek, René. Concepts of Criticism. New Haven and London: Yale University Press, 1976.

Wellek, René, and Austin Warren. Theory of Literature. New York: Harcourt, Brace and World, Inc., 1970.