

# **Estudos comparados sobre os padrões formais do fluxo de consciência em *A barca dos homens***

**Alexandre Nascimento Mograbi**

Mestrando em Literatura Brasileira pelo Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora  
e-mail: [mograbi@terra.com.br](mailto:mograbi@terra.com.br)

**Resumo** À luz da teoria desenvolvida pelo crítico norte-americano Robert Humphrey sobre o fluxo de consciência na literatura, estudam-se os padrões formais – que têm a função de dar ordem às descrições caóticas das psiques das personagens – atuantes efetivamente em *A barca dos homens* (1961) de Autran Dourado. Utilizam-se, metodologicamente, comparações com obras de autores proeminentes da literatura mundial representantes desse tipo de ficção como James Joyce, William Faulkner, Clarice Lispector, entre outros; comentários tecidos pelo próprio escritor a respeito de seu(s) romance(s); e fontes primárias coletadas em entrevista exclusiva. O objetivo da presente pesquisa é entender o funcionamento das classes formais empregadas nos romances em fluxo de consciência e analisá-las via abordagens comparativas na obra-prima do brilhante escritor mineiro.

*As muletas são necessárias somente quando há um peso precisando de apoio.*  
(Robert Humphrey)

Investigar-se-ão, no presente estudo, sob o enfoque da teoria do fluxo de consciência na literatura, os padrões formais classificados pelo crítico norte-americano Robert Humphrey, na ficção *A barca dos homens*, do brilhante escritor mineiro Autran Dourado. Utilizar-se-ão informações obtidas por meio de comparações embasadas em obras de autores proeminentes como James Joyce, Virginia Woolf, William Faulkner, Dorothy Richardson e Clarice Lispector. A proposta da pesquisa é entender o funcionamento dos padrões formais e analisá-los através de abordagens comparativas. Tentar-se-á, assim, responder a seguinte pergunta: quais são especificamente os padrões formais utilizados em *A barca dos homens*?

O romancista do fluxo de consciência começa por descrever a consciência humana (que é caótica) a um nível incompleto, ao passo que é obrigado, em sua descrição, a evitar esse caos visando à produção de uma obra de arte. Assim, a forma se reserva na função de resolver esse problema impondo a ordem sobre a desordem. O problema surge quando o autor deseja criar uma personagem e apresentá-la ao leitor por intermédio de sua mente, ou seja, a mente se torna um cenário. Nesse quadro psicológico, fundem-se três elementos: o tempo de ação; o lugar de ação; e a ação propriamente dita. Sob essa óptica, o tempo de ação é todo o alcance das lembranças e fantasias das personagens no tempo, assim como o lugar de ação são quaisquer lugares que as mentes das personagens queiram ir à memória ou fantasia. Já a ação é qualquer incidente lembrado, percebido ou imaginado sobre o qual as personagens queiram focalizar suas atenções. Em síntese, o escritor assume o compromisso de lidar fielmente com aquilo que ele concebe como caótico e acidental de uma consciência que, notoriamente, é sem padrão, indisciplinada e indistinta (HUMPHREY: 1976, p. 77).

Mas para que servem os padrões formais? Incontestavelmente, o leitor cuja própria consciência é indisciplinada, exige que a arte ficcional tenha um padrão, disciplina e clareza, ou melhor, precisa de elementos que norteiem sua leitura porque muitos materiais básicos se encontram, diversas vezes, escondidos nesse peculiar de romance. Necessita focalizar a atenção para compreender e interpretar a sua leitura, isto é, quem lê necessita de um padrão ou uma forma ao material que é dada pelo escritor. A principal delas consiste em utilizar uma unidade de ação e personagem, conferindo ao romance um enredo. Na verdade, o escritor de fluxo de consciência não se utiliza do padrão convencional do enredo apenas representado pelo emprego de uma unidade de ação e de personagem. Nem sempre está preocupado com um enredo da ação no sentido corriqueiro, restrito ou tradicional. Ele se ocupa muito mais com os processos psíquicos do que com as ações físicas. Neste caso, por não poder recorrer ao uso convencional do enredo para proporcionar uma unidade necessária, deve criar outros métodos que realmente demandam grande engenhosidade e que se traduzem numa incomum dependência dos escritores dessa ficção aos padrões formais. Conforme Humphrey (1976, p. 77-78), estes são: as unidades de tempo, lugar, personagem e ação; os *Leitmotifs* ou motivos condutores (uma imagem recorrente, um símbolo, uma palavra ou frase que carrega uma associação a determinada idéia ou tema); os padrões literários previamente estabelecidos (farsas, burlesco ou paródia); as estruturas simbólicas; os arranjos cênicos formais; os esquemas cíclicos naturais (estações, marés etc.); e os esquemas cíclicos teóricos (estruturas musicais, ciclos históricos, entre outros).

O método utilizado para examinar os padrões formais que atuam no romance *A barca dos homens* será embasado em análises sobre os próprios comentários tecidos pelo autor, publicados em sua obra de literatura comentada *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*; em fontes primárias coletadas em entrevista exclusiva; e, também, em investigações de obras de escritores famosos desse tipo de narrativa psicológica que se utilizaram engenhosamente das classes de padrões em questão, a começar por *Ulisses* de James Joyce (1882-1941), que é considerado por muitos estudiosos como sendo o romance mais rebuscado já escrito em fluxo de consciência. Superam-se, neste último, as sete categorias de padrões apontadas por Humphrey. Um fato importante a ser frisado é que nem sempre todas as classes ou padrões formais se encontram presentes nas obras consideradas em fluxo de consciência. Joyce usa, em seu consagrado romance, esquemas até então não encontrados na literatura. Apesar de o livro ser quase sem enredo, caótico, difícil de interpretar e ser justificado pela extrema ênfase no seu esquema muito incomum, o autor lida com a consciência humana, procura interpretar e dizer alguma coisa sobre a vida e espera que o leitor compreenda e interprete aquilo que ele está dizendo.

Dorothy Richardson (1873-1957) em *Pilgrimage*, por exemplo, usa apenas uma dessas classes. Essa escritora não se preocupa com padrões complexos, como unidades de tempo e lugar, enredo, estrutura simbólica, ciclos teóricos e farsas. Na realidade, o único princípio unificador marcante que ela emprega em seu longo romance é o da unidade de personagem, que é esgotada pela autora ao limite de suas possibilidades (ibidem, p. 100-101).

Devido ao caráter disforme, indisciplinado, inconstante, sem ordenação específica e fluido com que o conteúdo da psique é apresentado no romance em fluxo de consciência, seu conteúdo acaba por se apresentar sem significado para outra consciência, pois os caprichos da psique devem permanecer fiéis a sua elasticidade. Qualquer romance em fluxo de consciência é sujeito à ausência de forma e, de algum modo, à ausência de significado. Todavia, faz-se necessário que o romance contenha forma para que o leitor compreenda a leitura e para que o criador da obra literária consiga se comunicar. O romancista tem a obrigação de proporcionar uma maneira de obter luzes e sombras (HUMPHREY: 1976, p. 79).

Assis Brasil (1992, p. 84) comenta que Joyce utiliza uma “linguagem do caos” para poder retratar o caótico e o não-esquemático de algumas vidas num determinado grupo social. Vale-se abundantemente de neologismos, visando deprender novos sentidos. Apesar dos vários fragmentos da estrutura ficcional em *Ulisses*, há unidade, ou

melhor, a visão fragmentada torna-se uma visão coesa, orgânica no espaço de criação, para que se tenha forma de maneira harmônica.

Para compensar a discutida falta de enredo e as dificuldades em apresentar a personagem ao nível dos processos psíquicos, fabulosamente, em *A barca dos homens*, a ação principal e a narrativa fundamental acontecem nas mentes das personagens, assim como em *Ulisses*. Não sendo diferente de todos os romancistas em fluxo de consciência, Autran Dourado compensa certa falta de enredo, devido às muitas apresentações de suas personagens ao nível dos processos psíquicos, através das unidades de tempo e de lugar que são, na verdade, pontos de referência para a interpretação e acompanhamento de seu texto como obra de arte.

É importante elucidar algumas considerações concernentes ao tempo. Machado (1981, p. 10-11), em pesquisa sobre o fluxo de consciência e sua relação com o tempo em *A maçã no escuro*, de Clarice Lispector (1920-1977), ressalta que uma cronologia no fluxo de consciência se torna impossível, pois os fatos surgem por meio de associações da mente, o que implica, logicamente, uma desordem. A consciência funciona sob a tônica do fluxo do “ir” e “vir” em torno de um fato, sentimento ou sensação, associado à idéia do passado e futuro. A partir dessa fusão temporal sobrevém a tentativa de colocar todos os vãos do pensamento dentro de uma realidade presente, gerando o estado de continuidade do pensamento, bem como o psicólogo William James havia se referido. O movimento da consciência associado à idéia da temporalidade é acatada porque a consciência é tida como o foco gerador de todas as diretrizes para as ações a serem executadas pelo ser humano na vida real.

Buscando-se a resposta para a pergunta lançada anteriormente a respeito de quais os padrões formais que atuam em *A barca dos homens*, constata-se que, sob o ponto de vista da mente das personagens, todas as unidades são utilizadas por Dourado. Com relação à unidade de tempo, observa-se que as horas são marcadas oportunamente pela imagem sonora das batidas do sino da matriz (assim como o Big Ben em *Mrs. Dalloway*), que são ocasionalmente contadas pelas personagens. Interessantemente, Terezinha Fonseca, em sua introdução a este livro de Woolf, traduzido pelo poeta Mário Quintana, confirma a utilização desse artifício. Ela comenta que *As horas* seria o primeiro título concebido a *Mrs. Dalloway* pela maior romancista inglesa, devido à marcante presença do Big Ben por toda a narrativa (FONSECA, [196?], p. 9). Em *A barca dos homens*, os fatos se desenrolam de um amanhecer a outro (em aproximadamente 24 horas) com um congelamento de tempo psicológico às 22:00h. Quanto à unidade de espaço, verifica-se que os acontecimentos se desenvolvem na Ilha da Boa Vista. É interessante ressaltar, segundo comentário de Dourado: “Por que numa ilha?” – que, assim como tudo se passa em seu romance *Ópera dos mortos* num sobrado, o ilhamento na obra em questão é utilizado como situação limite, detonador de conflitos (DOURADO, 2000, p. 158). No que tange à unidade de ação, observa-se que esta se resume à caçada a Fortunato. Com respeito à unidade de personagens, predominam os pontos de vista de duas personagens principais sob a ótica da exposição de consciências: Maria e Fortunato. Várias outras também são apresentadas com muita força na trama psicológica. Apesar de terem menor importância, compõem, via suas psiques, peças de um quebra-cabeça. Em virtude de Fortunato ser procurado e ficar desaparecido por quase toda a história, a unidade de ação depende da maneira que é encarada a narrativa. Pode-se afirmar que há um afastamento dessa unidade sob o ângulo das mentes das personagens. Todavia, esse limite é tênue, partindo-se do pressuposto da ação superficial que é representada simplesmente pela caçada a Fortunato. Assim, sob a ótica do fluxo de consciência, do mesmo modo que em *Ulisses* e *Mrs. Dalloway*, o romance de Dourado carrega certa falta de unidade de personagens, de tempo, de ação e de lugar na história, não obstante haja muita unidade sob a ótica da ação superficial.

Semelhantemente, a psique de Fortunato flui como na personagem Benjy, de William Faulkner (1897-1962), em *O som e a fúria*. O filho de Luzia também possui uma idade mental infantil e acredita inocentemente que o motivo de estar sendo procurado pela polícia seria ter cheirado a calcinha de Maria: “se seu Godofredo o visse ali

mexendo nos guardados, [...] saberia logo pelos olhos que ele tinha estado cheirando as calças de seda de dona Maria” (DOURADO: 1976, p. 192).

O tema principal em *A barca dos homens* é representado pelo renascimento ou pela renovação psíquica. Autran Dourado, ao expor a etimologia do nome Fortunato, confirma a importância dessa personagem como o “rio subterrâneo” que conduz as narrativas (barcas) particulares:

FORTUNATO = (O que vai morrer e o que vai nascer — *A Madona e o Menino*) = Ambos “fortuna” — “sorte, destino, ventura, boa ou má” — Dic. Moraes. Fortunato, “que a Fortuna não deixa durar muito”, Camões, citado sem aspas no monólogo de Maria (idem, 2000, p. 161).

Embora em apenas 24 horas não seja possível ocorrer transformações de cunho prático nas vidas das personagens, há muita complexidade nas exposições mentais elaboradas por Dourado, que sinalizam psicologicamente por futuras mudanças, como, por exemplo, a questão conflituosa da fé de frei Miguel; a insatisfação de Maria diante de sua situação conjugal; a tensão que vive Godofredo por ter delatado Fortunato covardemente; a carência e a falta de perspectivas das prostitutas; entre tantas outras questões humanas. De fato, várias bases temáticas compõem as descrições psíquicas das personagens no romance e estão relacionadas ao tema principal da renovação dos conflitos existenciais humanos. A temática renovadora, em *A barca dos homens*, é confirmada por Oliveira (1999, p. 108) quando afirma: “[...] toda a narrativa é marcada pela oscilação entre morte e ressurreição, cada personagem renasce após a noite de angústia, o dilúvio, que sofrem os homens, perdidos em seus questionamentos. E o dia renasce [...]”.

O uso do tema é um padrão formal predominante em *Ulisses*. Este é importante por entremear a obra e conter muitos temas menores. Como resultado, os processos de consciência descritos no livro são acrescidos do peso de significado. O motivo-condutor ou *leitmotif*<sup>2</sup> — termo emprestado da música, especialmente da música dramática de Wagner — em termos literários, pode ser definido como uma imagem recorrente, símbolo, palavra ou frase que carrega uma associação estática com certa idéia ou tema. Os motivos de Joyce podem ser classificados como de imagem, símbolo ou palavra-frase. Servem para conduzir temas menores e para exprimir, com força de imagem e símbolo, o que se passa nas mentes das personagens e, sobretudo, como elo formal para ajudar a preservar a união dos materiais dispersos da consciência (HUMPHREY: 1976, p. 81-82).

No romance *A barca dos homens* muitos *leitmotifs* de imagens, símbolos e palavras ou frases são também localizados. Expressam, através do romance, com a força da imagem e do símbolo, o que está na mente das personagens. Evidenciam-se, através de excertos extraídos do livro, alguns desses motivos condutores na personagem Maria. Quanto ao motivo-símbolo, destaca-se:

Godofredo parado na porta de sua casa, ela mocinha, o coração batendo porque era a primeira vez que vinha visitá-la. Godofredo desajeitado com o ramo de flores. Ah, trouxera flores para ela. Godofredo parado na porta, com um buquê na mão sem saber o que fazer. Como eu era boba, meu Deus, como eu chorava de noite me lembrando das flores [...] (DOURADO: 1976, p. 187).

Percebe-se ao longo de boa parte da história que Maria se recorda recorrentemente das flores encantadoras que Godofredo lhe entregara, mas que na sua situação atual a faziam ter repulsa dele e até mesmo lhe despertar desejos por traição.

---

<sup>2</sup> Segundo o dicionário Cambridge University Press (1996), *Leitmotifs*: uma frase ou outra característica que é repetida freqüentemente em uma obra de arte, literatura ou esp. música e que conta a você algo importante sobre isso. Ex.: Enigma e mistério são os *leitmotifs* que fluem no romance.

Quanto ao uso do motivo-símbolo, em *Ulisses*, Bloom carrega consigo uma batata assada que representa um talismã para ele em situações difíceis: “(tateia o bolso das calças) Talismã da pobre mãe” (JOYCE: 1975, p. 491); [...] um talismã. Uma herança” (ibidem, p. 525). Já em *A barca dos homens*, semelhantemente, o pescador alcoólatra Tonho, em sua ida à grota, onde possivelmente Fortunato deveria estar escondido, na tentativa de salvá-lo da morte, apóia-se psicologicamente em uma garrafa de cachaça que carrega ainda fechada. O objeto representa suas últimas forças para alcançar o local que está localizado no alto de uma pedreira: “Sabia até quando podia suportar. Ainda não, não é a vez, preciso dela quando chegar lá em cima, [...] é só um pouquinho mais.”; “Diante daquela boca de céu pontilhado, esbranquiçado, se sentiu ainda mais pequeno, mais sozinho. A garrafa. Apalpou-a.” (DOURADO: 1976, p. 226).

Um tipo especial de motivo-símbolo de que Joyce faz uso é o emprego do artifício de palavras e frases. O escritor iguala a linguagem e experiência magicamente ligando frases aos sentimentos. Há o uso freqüente da palavra-motivo em *Ulisses*. Um bom exemplo seria *met him pike hoses* que representa a tentativa de Molly Bloom para pronunciar a palavra “metempsicose”<sup>3</sup>. O significado que ela evoca é sempre o da reencarnação. A propósito, o tema reencarnação e regeneração são bastante importantes no livro. Muitas outras palavras e frases-motivos são usadas em *Ulisses* como *omphalos*, “Doçuras do pecado” etc. Todos estes motivos são sinais que servem para o leitor aguardar um material temático que, de outra forma, nas fantasias deste mundo da consciência da pré-fala, perder-se-iam ou ficariam ocultos (HUMPHREY: 1976, p. 84-85).

Podem-se classificar quanto ao *leitmotif* de frase, em *A barca dos homens*, as repetidas lembranças de Maria que são apresentadas por meio de algumas palavras ou frases de um trecho da música que o homem da loja de disco costumava tocar: “Não dorme quem tem amores [...] o teu postigo cerrado” (DOURADO: 1976, p. 187). A personagem se conscientiza de sua ingenuidade no tempo em que acreditava amar Godofredo. Entretanto, esse amor tornara-se um pesadelo em sua vida. Assim, todas as vezes que essas palavras vêm à tona em sua mente, trazem consigo uma recordação que gera associações que transmitem a idéia de seu arrependimento e ingenuidade. Outro *leitmotif* de frase significativo em *A barca dos homens* é a frase que é repetida, especialmente no bloco número 8, “A nave de Deus”, muitas vezes nos pensamentos de Frei Miguel em latim: *ut quid dereliquisti me?* Segundo Dourado (2000, p. 154) estas são as últimas palavras de Cristo na cruz. Na verdade, representam simbolicamente, a aflição do frei ao se considerar totalmente sem fé e cético em relação à Igreja: “o coração não seria mais a morada de Deus, mas uma casa vazia. Só e vazio. *Ut quid dereliquisti me?*” (DOURADO: 1976, p. 144); “Deus abandonou o mundo, como podia viver dentro dele? Deus nunca esteve dentro de mim, disse” (ibidem, p. 197). A palavra “apostasia”<sup>4</sup> usada pelo frei (poucas vezes) também assume um valor de *leitmotif*, representando o seu conflito com a fé: “uma palavra. Tem um nome, disse. A-pos-ta-sia.” (ibidem, p. 197).

Em *Ulisses*, um exemplo de *leitmotif* de imagem está na lembrança que Stephen Dedalus tem freqüentemente de sua mãe morrendo. Trata-se de uma obsessão por ter se recusado a atender ao seu pedido de rezar por ela. Essas imagens da mãe de Stephen em seu leito de morte ou em suas roupas naquele dia são bases temáticas para a maioria dos monólogos emocionalmente investidos no romance, apesar de haver muitos outros motivos-imagem, a maioria é ligado à Leopold Bloom.

Quanto ao *leitmotif* de imagens, em *A barca dos Homens*, destaca-se a seguinte passagem extraída dos pensamentos de Maria:

<sup>3</sup> Segundo o dicionário eletrônico HOUAISS (2001), é o movimento cíclico por meio do qual um mesmo espírito, após a morte do antigo corpo em que habitava, retoma à existência material, animando sucessivamente a estrutura física de vegetais, animais ou seres humanos; reencarnação.

<sup>4</sup> Segundo o dicionário eletrônico HOUAISS (2001), rubrica; religião. A renúncia de uma religião ou crença, abandono da fé (especificamente cristã); renegação.

Como era gozado o professor de geografia, que de sua mesa espichava os olhos para as cochas das meninas, [...]. Uma luta. Ela abria com medo, alguém estava vendo? um pouco as pernas, deixava que ele visse um pouco mais. Sentia o corpo todo vibrar quente, uma corrente por dentro do ventre, um repuxão forte, às vezes tinha a impressão que ia desfalecer. Era o seu pecado mais terrível, nunca contara a padre nenhum o seu crime, quando pensava na cena procurava esquecê-la logo, não conseguia, se excitava, agora era uma mulher. Sangue e luz, ondas e escuridades, marés de sangue (ibidem, p. 32).

O autor busca, através de repetidas recordações da personagem Maria sobre a aula do professor de geografia, imagens que têm a intenção de justificar em seu íntimo sua atração por um homem proibido. Nelas, a personagem se apóia perigosa e secretamente numa sujeição que a remete ao tema de seu novo desejo e, assim, surge uma injeção de coragem para se libertar de Godofredo e tentar ser feliz de novo, o que justifica uma renovação psíquica.

Quanto à classe dos padrões literários previamente estabelecidos, não poderia deixar de ser explicitado o padrão mais manifesto em *Ulisses*, de Joyce, que é o do burlesco ou paródia sobre a *Odisséia* de Homero. Os episódios seguem os da obra de Homero, embora Joyce os tenha reestruturado. A única chave específica deste padrão acha-se no título do próprio livro. Inquestionavelmente, averigua-se que o paralelo homérico em *Ulisses*, ou melhor, o padrão literário previamente estabelecido (farsa), atuou no romance de fluxo de consciência de Joyce, demonstrando a finalidade do autor de mostrar que não há nada de heróico na terra dublinense quanto aos passeios do herói Leopold Bloom (HUMPHREY: 1976, p. 85).

Quanto ao romance *A barca dos homens*, encontra-se também o padrão formal do burlesco ou da paródia. Segundo o próprio autor, há nessa obra paródias não só de textos, mas também de situações:

[...] Floriano Peixoto e o tenente Fonseca; Pilatos e frei Miguel. O uso dos Evangelhos (no caso — Mateus, XXVII, 45), Judas e Pilatos, no monólogo de frei Miguel ("Todo dia alguém crucifica alguém"), no bloco 8 — "A nave de Deus" (Nave, parte da igreja; nave, navio). O uso rítmico de uma das últimas palavras do Cristo na Cruz: *Ut quid dereliquisti me?* (DOURADO: 2000, p. 154).

Dourado destaca que a paródia no livro não é decorativa e muito menos utilizada apenas por capricho de parodiar textos de cronistas do descobrimento e mesmo de cronistas anteriores, como Fernão Lopes. O autor declara usar "paródias de estilos, de poéticas". A mudança de tom da primeira para a segunda parte no livro do narrador obscuro (cronista imaginário de um rei imaginário), onde a crônica torna-se sombria com a noite, compõe a narrativa da perigosa viagem da barca dos homens, de acordo com o autor. Na verdade, representa toda uma paródia vazada segundo o tropo da ironia. A dicção do narrador obscuro de *A barca dos homens* é uma fusão de três vozes: a de Fernão Lopes, a de Pero Vaz de Caminha e a coletiva dos vários narradores de *A história trágico-marítima* (ibidem, p. 154-155).

O romancista revela a feliz coincidência explorada de seu nome, Dourado, ser o mesmo do cartógrafo português do século XVI com o de Pero Vaz de Caminha: Fernão Vaz Dourado. Na verdade, o autor real do livro se confunde com o narrador nesta passagem, usando do nome de um real cartógrafo, para efeito de ironia, humor e farsa. Dourado ao escrever como ordenar, compor e buscar simetrias, constitui a "paródia/poética" representada burlescamente através da "voz" de Fernão Lopes no texto:

Mas a Casa da Câmara<sup>5</sup> – não vamos mais na ordenação desta história e no risco, Senhor, porque seria longo de ouvir. E o homem que ordena histórias não deve contar mais curto do que foi ou mais largo do que deve. Tal aprendi com os que ensinam a pôr em crônica sucessos de natureza vária (idem, 1976, p. 55).

Há também o caso da comparação da fêmea do elefante parindo e a prostituta Dorica – paródia com efeito simbólico e estrutural – em que se percebe, claramente, o simbolismo paralelístico do instinto de proteção à concepção dos filhotes das elefantas com a preocupação de amparo das mulheres do beco (idem, 2000, p. 154). Da mesma forma, Dona Eponina, a administradora do prostíbulo, tem plena consciência de sua função protetora, embora a realidade seja cruel, pois há interesses financeiros da cafetina que precisa das prostitutas para tocar o seu negócio: “mãe de todas”; “uma mulher carece da ajuda das outras” (idem, 1976, p. 245).

Quanto ao delineamento simbólico de Virginia Woolf (1882-1941), *Mrs. Dalloway* é um excelente exemplo de romance à forma de sonata. Pode-se identificar facilmente na obra um primeiro tema, um trecho servindo de ponte, um segundo tema, desenvolvimento e recapitulação (HUMPHREY: 1976, p. 90). Encontra-se também atuante o padrão cíclico teórico musical em forma de sonata, em *A barca dos homens*. Como uma composição musical, a dinâmica da narrativa de Dourado se desenvolve claramente do pianíssimo ao fortíssimo (clímax), de forma lenta e progressiva, e, depois de vencidas as tensões, retorna à cadência piano. Com a morte de Fortunato, o ciclo se completa ao voltar ao estágio de calmaria.

Quanto ao padrão dos esquemas cíclicos teóricos, como a teoria viconiana dos ciclos históricos, Dourado (2000, p. 152) afirma que *A barca dos homens* tem construção, estrutura e técnicas, bastante diferentes de sua obra *Ópera dos mortos*. A última é construída com variações sinfônicas, de fuga, em torno de duas metáforas – casa e relógio. Segundo palavras do autor: “*A barca dos homens* tem uma estrutura celular, circular (Vico, Nietzsche – eterno retorno; principalmente Vico – *Scienza Nuova*, [...], *corsi ricorsi*, idas e vindas [...])”.

O escritor (ibidem, p. 152-154) acrescenta que o seu livro se estrutura pelo desdobramento circular de três grupos principais ou metáforas: “caça e pesca”; “negrumeluz”; e “barca-mar”. Na metáfora “caça e pesca” – ressaltada pela epígrafe de Thomas Browne usada por Dourado ironicamente (“Esta é uma história de caça e pesca”) – enuncia-se a história de primeiro nível: a caçada de um homem. Em “negrumeluz”, segunda metáfora principal, há paradoxismos como noite-dia, pessoas claras e escuras, mundo infantil e adulto, entre outros. Essa oposição se explicita nas duas partes do livro. Em “O ancoradouro”, a narrativa é lenta e durante o dia. Por outro lado, em “As ondas em mar alto”, a narrativa é precipitada e durante a noite. O término é caracterizado pela técnica de ciranda quando as personagens principais do romance aparecem nas páginas finais para dizer uma frase, embora estejam fisicamente distantes e cada um já no seu novo rumo, após o pesadelo da caça a Fortunato. Ainda nessa segunda parte, há também a volta do narrador obscuro que é mais trágico, negro e fatal do que na primeira parte. No terceiro grupo principal, “barca-mar”, o escritor afirma que utiliza metáforas relacionadas como “peixe” etc. Comenta que imaginou dois possíveis títulos: “História de caça e pesca” e “A barca dos homens”. Informa que os clássicos como *A barca de Pedro* (Igreja), as “Barcas” de Gil Vicente como *Auto da barca do inferno*, *Auto da barca do purgatório* e *Auto da barca da Glória* costumavam comparar a composição de uma obra a uma viagem: a lírica, a uma canoa em rio, e a épica, a uma barca no mar. Acrescenta que o poeta é comparado a um marinheiro em seu livro.

---

<sup>5</sup> Segundo declaração de Autran Dourado, em entrevista exclusiva concedida ao autor desta pesquisa, no dia 12 de março de 2006, em seu apartamento no bairro de Botafogo, Rio de Janeiro, esta construção no centro da ilha de Boa Vista foi inspirada na Casa da Câmara de Mariana, MG.

Curiosamente, ainda a respeito de um possível título para a obra em foco, Autran Dourado, em entrevista<sup>6</sup>, revela que havia um primeiro título para a sua obra, além dos dois citados no parágrafo anterior (*História de caça e pesca* e *A barca dos homens*) já publicados em *Uma poética de romance*: matéria de carpintaria:

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

Segundo Humphrey (1976, p. 91), outra classe identificada nos romances de fluxo de consciência é a de padrão das estruturas simbólicas, que funcionam para dar a coerência necessária a esse tipo ficcional. Um exemplo formidável de símbolo recorrente é o farol, em *Ao farol*, de Virginia Woolf, romance que se baseia totalmente num conjunto de valores simbólicos primários. Como o próprio título sugere, a essência do romance reside na tentativa das personagens de alcançarem um farol que fica numa ilha a alguns quilômetros de onde eles estão reunidos. O romance termina dez anos depois (a Sra. Ramsay já está falecida), quando finalmente James chega pela primeira vez ao local. Curiosamente, não há nenhuma aventura concreta com naufrágios de barcos e tempestades ou coisa semelhante ao longo da narrativa. O farol é apenas um símbolo, um cenário que representa o romance, assim como o seu próprio ambiente que é uma ilha isolada (HUMPHREY: 1976, p. 91).

Em *A barca dos homens*, ironicamente epigrafada como uma história de caça e pesca, observa-se que, apesar de a história se passar numa ilha (Boa Vista) onde vários pescadores vivem do mar, não há experiências de pescarias ou viagens a barco no sentido convencional na ficção. A barca, assim como o farol em *Ao farol*, é apenas um símbolo. Comprova-se o emprego intencional dessa estrutura simbólica em *A barca dos homens*, quando o romancista faz menção ao título de sua obra no próprio livro, intervindo que sua composição trata da “lastimosa viagem da barca dos homens” (DOURADO: 1976, p. 156).

Autran Dourado declara<sup>7</sup> que não teve contato com o mar ou com pescadores para escrever sobre as coisas marítimas na ilha de Boa Vista. Entretanto, o autor alcança bastante verossimilhança em suas descrições, que são naturalmente traduzidas através do linguajar característico do povo local e por muitas descrições ricas em detalhes. Segundo ele, essas imagens e vocabulários típicos foram extraídos exclusivamente de sua imaginação, pois ele gosta de ser de Minas, onde não existe mar: “Eu sou é interiorano. Eu imaginei tudo”.

Contudo, apesar de não haver viagens no sentido estrito da palavra na história, existem três ocasiões que fazem referência à locomoção a barco: a fuga dos três condenados, que é descrita superficialmente no final do romance; o sonho de Tonho na cadeia; e a morte de Tonho na sua tentativa de encontrar e salvar Fortunato em seu barco (Madalena), que não tinha a menor condição para navegação.

Ainda que a obra *As ondas* de Virginia Woolf siga semelhantemente um evidente padrão simbólico, o principal artifício estrutural que a autora usa nesse romance é o de arranjos cênicos formais. Essa classe formal se apresenta combinada à força simbólica dos esquemas cíclicos naturais que são caracterizados em sua ficção por marés, enchentes e vazantes, o nascer e o pôr-do-sol (paralelamente ao seu trajeto, nasce e se põe também a vida humana) e o contínuo avanço das ondas na praia. São apresentados sete grupos de solilóquios que representam sete fases nas vidas dos personagens. Os avanços da maré na praia, do nascer ao pôr-do-sol simbolizam o amadurecer das per-

---

<sup>6</sup> Declaração de Autran Dourado, na entrevista exclusiva aqui já mencionada.

<sup>7</sup> Idem.

sonagens. A falta de unidade de tempo e enredo em *As ondas* é substituída pela disposição cênica formal (HUMPHREY: 1976, p. 94).

Quanto aos arranjos cênicos formais, pode-se estabelecer um paralelo cênico de *A barca dos homens* com o romance *As ondas*, de Virginia Woolf. Esse padrão formal apresenta-se também combinado no romance de Dourado à força simbólica dos esquemas cíclicos naturais. Porém, esses símbolos não seguem um padrão de arranjo cênico rígido ou pré-moldado como os solilóquios em *As ondas*, pois manifestam situações particulares das psiques das personagens. Os esquemas de relação de tempo são distintos nos dois romances. Em *A barca dos homens*, verificam-se também ligações por descrições simbólicas representadas pelo avanço e recuo das ondas e marés, pela claridade do sol e escuridades da noite, entre outras. Estes símbolos permeiam a trama refletindo os sentimentos, as tensões, aspirações das personagens, estabelecendo relação simbólica com as duas partes do livro. Contata-se a configuração de uma proporção direta da velocidade da narrativa e o arranjo cênico formal que o mar simboliza. Com o acirramento das buscas por Fortunato, o mar também vai ficando mais forte: “O mar era grande e grosso. [...] nenhuma embarcação resistiria à fúria do mar. Há muito Boa Vista não via um mar assim, uma noite tão cheia de medos e sobressaltos” (DOURADO: 1976, p. 159-160).

Na última página do romance, onde há várias sinalizações por mudanças, verifica-se que o ciclo retorna à condição de calma. O mar recua ao seu ritmo normal, assim como as vidas das personagens. O mar traz grande significação simbólica no que concerne ao renascimento de novos estados de consciência, após o implacável maremoto vivido pelas barcas humanas na ilha de Boa Vista.

### **Considerações finais**

Após terem sido analisadas comparativamente as várias classes de padrões formais apresentadas por Humphrey, que são absolutamente necessárias na ficção do fluxo de consciência, verificou-se que, assim como em *Ulisses* de Joyce, Dourado também ultrapassou todas as classes formais conhecidas em *A barca dos homens*. Destarte, esta pesquisa científica se finda, não obstante o assunto seja “matéria de carpintaria” para inesgotáveis contribuições críticas. Incontestavelmente, conclui-se que a obra estudada é elaborada por mãos de um artesão das palavras que conforta, por trás de sua aparente simplicidade – “Eu realmente sou uma pessoa muito modesta. Eu não inventei nada” – muitos tesouros que estão reservados apenas para os leitores mais atentos e para aqueles que lidam com crítica literária. Somente quem lê mais de uma vez e com olhos armados pode alcançar a riqueza e a complexidade camuflada pelo premiado escritor mineiro, que se considera um leitor voraz e, muitas vezes, passa dias para elaborar apenas uma lauda de suas escrituras. Meritoriamente, o brasileiro Waldomiro Freitas Autran Dourado (1926-) é, com muito orgulho, enaltecido por uma plêiade de críticos por ser um dos maiores representantes da literatura nacional e internacional.

### **Referências bibliográficas**

BRASIL, Assis. *Joyce e Faulkner: o romance de vanguarda*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

CAMBRIDGE *International Dictionary of English*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

CD-ROM *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. Versão 1.0, 2001.

DOURADO, Autran. *A barca dos homens*. 4. ed. São Paulo: DIFEL, 1976. 260 p.

\_\_\_\_\_. *Ópera dos mortos*. 13. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1998. 211 p.

\_\_\_\_\_. *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. 230 p.

FAULKNER, William. *O som e a fúria*. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. 331 p.

HUMPHREY, Robert. *O fluxo da consciência: um estudo sobre James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner e outros*. Tradução de Gert Meyer, revisão técnica de Afrânio Coutinho. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976. 110 p.

JOYCE, James. *Ulisses*. Tradução de Antônio Houaiss. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975. 846 p.

LISPECTOR, Clarice. *A maçã no escuro*. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

MACHADO, Sônia Maria. *O fluxo da consciência e o tempo em A maçã no escuro*. 1981. 127f. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal de Santa Catarina, Santa Catarina, 1981.

OLIVEIRA, Maria de Lourdes Abreu de. Mitos revisitados: um exercício intertextual. *Verbo de Minas*. Juiz de Fora, v. 2, n. 3, p. 101-111, nov. 1999.

WOOLF, Virginia. *Ao farol*. Tradução e introdução de Luiza Lobo. Rio de Janeiro: Ediouro, 1993. 206p.

\_\_\_\_\_. *As ondas*. Tradução de Lya Luft. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004. 223 p.

\_\_\_\_\_. *Mrs. Dalloway*. Tradução de Mário Quintana. Introdução de Terezinha Fonseca. Rio de Janeiro: Bruguera, [196-?]. 236 p.