

Fazedores de caracóis: poetas-carapinas do nada

Carlos Roberto da Silva

UNIPAM. Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa pela PUC Minas

Resumo Estudo das funções da arte em Autran Dourado, no conto *Os mínimos carapinas do nada*, a partir de pensadores clássicos e da modernidade, sobretudo aqueles do romantismo alemão. Tem-se um panorama reflexivo diante da arte e suas relações com ela mesma, com o artista e com a sociedade a partir de um texto literário.

O artista se eleva acima da humanidade.
Novalis

A arte, em suas várias possibilidades de manifestação, esteve e está presente em todas as épocas e, sobretudo, em todos os povos, raças, tribos ou grupos. Por isso, incontestavelmente, vincula-se a existência da arte ao homem, ou seja, produzida pelo homem, destina-se a ele que, com tudo o que o constitui, se torna objeto dela. Na justa medida, no *Prefácio de Cromwell*, escreveu Victor Hugo:

O teatro é um ponto de ótica. Tudo o que existe no mundo, na história, na vida, no homem, tudo deve e pode aí refletir-se, mas sob a varinha mágica da arte. A arte folheia os séculos, folheia a natureza, interroga as crônicas, aplica-se a reproduzir a realidade dos fatos, sobretudo a dos costumes e dos caracteres, bem menos legada à dúvida e à contradição dos fatos, restaura o que os analistas truncaram, harmoniza o que eles desemparelharam, adivinha suas omissões e as repara, preenche suas lacunas por imaginações que tenham a cor do tempo, agrupa o que deixaram esparso, restabelece o jogo dos fios da providência sob as marionetes humanas, reveste o todo com uma forma ao mesmo tempo poética e natural, e lhe dá esta vida de verdade e de graça que gera a ilusão, este prestígio de realidade que apaixona o espectador, e primeiro o poeta, pois o poeta é de boa fé. Assim, a finalidade da arte é quase divina: ressuscitar, se trata da história; criar, se trata da poesia (2002, p. 69).

Isso equivale dizer que a arte não só tem fins muito sublimes nos processos de compreensão daquilo que compõe o homem e tudo que o rodeia, assim como uma correlação com a existência mesma da humanidade, pois que ela, tanto no plano individual, quanto no coletivo, passa a ser elemento partícipe da estrutura constitutiva das sociedades, a partir de seus indivíduos. Pelo papel desempenhado, desde povos mais primitivos até gerações mais contemporâneas, vê-se a impossibilidade da existência da humanidade sem a presença da arte em suas várias faces e fases.

Talvez por isso, teóricos têm-se debruçado sobre essa questão. Desde a poética clássica de Aristóteles, Horácio e Longino, passando por Boileau, Schiller, Schlegel,

Victor Hugo, Kant, Hegel, até os mais contemporâneos como Borges, Paz, T. S. Eliot, Pound e outros não desprezaram essa discussão, alimentando ainda mais o painel de idéias que compaginam os manuais de teoria literária. Dessa forma, discorrer acerca das funções da arte na sociedade, além de necessário para o propósito deste estudo, parece ser percorrer o caminho das idéias que permearam a própria concepção da natureza da arte ao longo dos séculos.

Aristóteles, o estagirita, primeiro a relacionar a própria natureza da arte¹ – a partir de sua definição – com uma função específica, vê na arte o veículo de expurgação de emoções e sentimentos, a catarse. O *Dicionário Houaiss da língua portuguesa* define a catarse, numa perspectiva estética, como “purificação do espírito do espectador através da purgação de suas paixões, especialmente dos sentimentos de terror ou de piedade vivenciados na contemplação do espetáculo trágico”. É bem verdade que o processo catártico, segundo o pensamento aristotélico, se dá através de um sofrimento – portanto doloroso – conquanto mediador de um conhecimento (SOUZA: 1962, p. 92 e segs.) que, por certo, predispõe o humano a ser melhor em sua conduta ética e moral. Hegel², filósofo alemão do século XIX, em consonância com o grego (pelo menos nesse aspecto), nos diz: “A arte cultiva o humano no homem, desperta sentimentos adormecidos, põe-nos em presença dos verdadeiros interesses do espírito” (HEGEL: 1996, p. 32).

Ele ainda concede à arte a mesma função catártica: “Acontece assim quando um homem, vencido e absorvido pela dor, consegue exteriorizá-la, logo se sente aliviado, e o que mais o consola é a expressão da dor em palavras, cânticos, sons e figuras.” (Ibid. p. 36). Há de se notar que enquanto Aristóteles vê isso na perspectiva do espectador, Hegel concentra suas reflexões no artista. Logo não há oposição, e sim uma ampliação do pensamento grego. Wellek e Warren assim se posicionaram a esse respeito: “A função da literatura, segundo alguns técnicos, é aliviar-nos – sejamos escritores ou leitores – da pressão das emoções. Expressar emoções é ficar liberto delas” (s/d, p. 41).

Um outro romântico alemão, Schiller, também discutiu acerca dessa função da arte. Na mesma trilha aristotélica, o poeta afirma: “O mais elevado objetivo da arte é representar o supra-sensível, o que é conseguido particularmente pela arte trágica, porque representa, através de suas marcas sensíveis, o homem moral, sempre num estado de paixão, independente das leis da natureza. (in: LOBO: 1987, p. 35).

Retornando às reflexões de Hegel, outro fruto que se colhe é o acentuado valor da arte como veículo de expressão dos sentimentos do sujeito, como se pode ver no fragmento: “este meio é o mais eficaz, e se fica liberto da dor pela objetivação que arranca aos sentimentos o caráter intenso e concentrado que os torna, por assim dizer, impessoais e exteriores a nós.” (HEGEL: 1996, p. 36). Destarte, ele não só evidencia o seu romantismo, que antecede e, por certo, influencia o Romantismo alemão, como atribui mais uma função à arte. Função que também é confirmada por Lamartine, em 1838, em Nota da primeira edição de *A Queda de um anjo*, ao dizer que “a poesia é apenas o que transborda do cálice humano.” (in: LOBO: 1987, p. 126).

Também Horácio³, em sua *Epistula ad pisones* ou *Ars Poetica*, na antiguidade latina, já apontava mais duas funções intrínsecas à poesia:

¹ Aristóteles assim define a tragédia: “É a tragédia a representação duma ação grave, de alguma extensão e completa, em linguagem exornada, cada parte com o seu atavio adequado, com atores agindo, não narrando, a qual, *inspirando pena e temor, opera a catarse própria dessas emoções*”. (Aristóteles, Horácio, Longino, 1997, p. 25), (Grifo meu).

² Georg Wilhelm Friedrich Hegel (27 de agosto de 1770 – 14 de novembro de 1831), filósofo alemão nascido em Stuttgart, Alemanha. Ele não atribui à arte a moralização como fim último, mesmo assim a admite como um fim secundário.

³ Em latim, Horácio escreve:

“Aut prodesse volunt aut delectare poetae

.....
Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci,

Lectorum delectando pariterque monendo” (apud Wellek e Warren, s/d, p. 32)

Os poetas desejam ou ser úteis, ou deleitar, ou dizer coisas ao mesmo tempo agradáveis e proveitosas para a vida. O que quer que se preceitue, seja breve, para que, numa expressão concisa, o recolham docilmente e fielmente o guardem; dum peito já cheio extravasa tudo o que é supérfluo. Não se distanciem da realidade as ficções que visam o prazer; não prenda a fábula que se creia tudo quanto ela invente, nem extraia vivo do estômago de Lâmia um menino que ela tinha almoçado. As centúrias dos quarentões recusam as peças sem utilidade; os Ramnes passam adiante, desdenhando as sensaborias. Arrebata todos os sufrágios quem mistura o útil e o agradável, deleitando e instruindo o leitor; esse livro, sim, rende lucros aos Sósias; esse transpõe os mares e dilata a longa permanência do escritor de nomeada. (HORÁCIO: 1997, p. 65).

O *dulci* de Horácio ecoa em outros pensadores que vão atribuir à arte ora um caráter lúdico, ora um ato prazeroso, como por exemplo Wordsworth, que disse:

Foi publicado (esse volume) como uma experiência, que espero tenha sido útil para confirmar até que ponto, ao se adaptar uma seleção da verdadeira linguagem humana num estado de vívida sensação métrica, pode-se sentir exatamente o tipo e a quantidade de prazer a que um poeta pode racionalmente almejar (in: LOBO, 1987, p. 169).

Ser útil e agradável serão funções cultuadas por séculos afora na literatura ocidental, sobretudo se a utilidade estiver relacionada a um caráter moralizante da arte, ou seja, se ela for tomada como veículo transmissor de valores e disseminador de idéias dentro de uma sociedade. A arte, dessa forma (principalmente a literária) assume a obrigação de formar a opinião pública acerca de determinados valores e conceitos. Outros ainda pensaram de forma análoga, repetindo o pensamento dos grandes nomes, ou mesmo ampliando suas idéias.

Somente no século XIX, o espírito mais aguçado de Hegel, sem se opor definitivamente, fará uma revisão do assunto. Para o pensador alemão, essas funções serão secundárias e não pertencem à natureza mesma da arte, pois a essa apenas a gratuidade é sua constituinte necessária. Em sua vasta e rica obra, o filósofo nos diz que:

Ao considerarmos um objeto do ponto de vista de sua natureza essencial, não pensamos nos interesses que lhe são alheios e que só em alheias condições intervêm. Se, pelo contrário, em vez de situar o fim último fora do objeto, vemos nele uma determinação imanente ao próprio objeto, somos levados a considerar a obra de arte em si e para si, segundo sua natureza e conceito (1996, p. 72).

A arte vista assim, como um fim em si mesma, sua função só pode ser a de ser arte (ou ela mesma) e daí advém o pensamento hegeliano de que arte é a expressão do belo e, por isso, prima pela gratuidade. Se outras são apresentadas, pelo próprio Hegel, não são constitutivas, mas secundárias. Isso não desfaz a importância da arte para o homem, pois, o mesmo pensador ainda diz:

Utiliza a arte a grande riqueza de seu conteúdo no sentido de, por um lado, completar a experiência que possuímos da vida exterior, e, por outro, evocar de um modo geral os sentimentos e paixões, (...) a fim de que as experiências da vida não nos apanhe insensíveis e a nossa sensibilidade permaneça aberta a tudo quanto ocorre fora de nós. (Id. Ibid., p. 33).

Em consonância com alguns e em desacordo com tantos outros, o pensamento hegeliano vai, por outras vias, se aproximando do aristotélico e do horaciano. Para Wellek e Warren, “a natureza de um objeto decorre da sua utilização: o objeto é aquilo para que serve”. (WELLEK e WARREN, s/d, p. 31). Destarte, Hegel atribui qualidades muito importantes à arte ao afirmar que: “Evocar em nós todos os sentimentos possíveis, penetrar a alma de todos os conteúdos vitais, realizar todos esses momentos interiores por meio de uma realidade exterior que da realidade só tem aparência, eis no que consiste o particular poder, o poder por excelência da arte” (HEGEL: 1996, p. 34). Ainda em outro momento ele vai afirmar que a obra de arte tem por finalidade, mesmo que em condições específicas⁴, *l'adoucissement de la barbarie*, ou seja, exerce uma ação civilizadora do ser humano – o que muito se assemelha à ação moralizadora de outros pensadores.

Vê-se, com certa clareza de idéias, que julgar a arte por um aspecto apenas, ou considerando uma determinada época ou teórico, é não dar conta de compreendê-la em sua magnitude e incorrer num erro advertido pelo pensador romântico: “A obra de arte é de uma riqueza tal, oferece tão numerosos aspectos, que é fácil, na sua consideração, adotar um único critério, depressa se cai em inconseqüências” (Ibidem, p. 115). Cabe, a partir disso, levantar outras idéias, em outras épocas e advindas de outros pensadores. René Wellek e Austin Warren vão colocar sobre os ombros da obra de arte, mormente a literária, funções como a evasão, por exemplo, em que os utentes, insatisfeitos com a realidade circundante, se transportam para uma outra utopicamente construída. Eles mesmos, os dois ingleses, associam essa a outra idéia, que aparece em Jean Paul Sartre no excelente *O que é literatura?*. A evasão desencadeia uma consciência crítica da realidade e não um meio de alienação do sujeito. Assim disseram Wellek e Warren: “O sonho de evasão pode auxiliar um leitor a esclarecer o seu desagrado perante o ambiente em que está situado” (s/d, p. 33). A esse respeito, escreveu Fábio Lucas:

Não podemos nos esquecer nunca da obra de arte como forma de conhecimento, de aprofundamento no mundo real. Ela não constitui um epifenômeno, mas um processo formador com efeito direto sobre a psicologia individual e sobre a organização social. Cria nova visão do mundo (1976, p. 4).

Partindo do pressuposto de que a obra de arte nos propicia conhecimento, o mesmo pensador e crítico literário nos diz que “a arte nos ensina a ter uma visão do mundo, dá-nos, portanto, um retrato do máximo alcance de nossa condição, (...) é capaz de nos levar, em oposição às ideologias, à máxima consciência possível da totalidade” (Ibidem, p. 16). Sabe-se que a arte, por muitas razões, consensualiza com a sociedade em seus vários aspectos, mas também, por outros tantos motivos, produz a dissensão e o desacordo e, assim, a ruptura, a partir de uma consciência social; torna-se crítica e denuncia práticas por vezes cristalizadas numa sociedade de modelo imperativo, propondo-se a desempenhar uma função de caráter político-social. Por isso, disse, muito apropriadamente, Octavio Paz: “a palavra não só diz o mundo, mas também o funda – ou o transforma”. (Apud Perrone-Moisés, 1998, p. 109).⁵ Todas essas funções constituem, por fim, mecanismos que nos obrigam a ver mais profunda e conscientemente o real, compreendendo seu funcionamento e a lógica própria de cada época ou sociedade para aceitá-lo ou questioná-lo. Antonio Candido consolida esse pensamento da seguinte forma: “A função social (...) comporta o papel que a obra desempenha no estabelecimento de relações sociais, na satisfação de necessidades espirituais e materiais, na manutenção ou mudança de uma certa ordem na sociedade” (2000, p. 41).

⁴ Hegel acredita que esta ação é mais eficaz e visível em povos menos civilizados e, por isso, esse passa a ser o fim último da obra de arte.

⁵ Paz, é bem verdade, disse acerca da palavra, mas da palavra utilizada na poesia, portanto mecanismo de expressão artística, o que nos credencia a ampliar seu pensamento.

Não bastasse, há ainda aqueles que, fazendo arte – na pintura, na música, na escultura e, sobretudo na literatura – discorreram sobre estas questões. Em caráter não excludente, isso se deu com mais intento na literatura e mais ainda a partir do século XIX em que poetas se propuseram a discutir suas obras, as de seus contemporâneos e, até mesmo, as obras de escritores da tradição. Essa atividade de crítica acontece de duas formas. A primeira, como teóricos que, em prefácios, aulas, conferências e ensaios se debruçam filosoficamente sobre temas caros à arte e aos artistas. A segunda, numa prática auto-reflexiva. Assim, o rol dos poetas críticos da modernidade consegue fundir num mesmo texto a discussão teórica e a produção de caráter estético, ou seja, desenvolve a técnica da metalinguagem, prática em que os textos servem a dois propósitos: o artístico e o teórico.

O caráter exordial dessa discussão teórica presta-se a preparar o tear para a tessitura de uma análise quase parafrásica de um conto de Autran Dourado: “Os mínimos carapinas do nada”, extraído do livro *Os melhores contos* (São Paulo: Global Editora, 1997) e, muito apropriadamente, dedicado a uma estudiosa da literatura, Eneida Maria de Souza⁶. O autor, mineiro de Patos de Minas, nasceu em 1926, formou-se em Direito, publicou seu primeiro conto aos 17 anos e seu primeiro livro aos 21, o que demonstra certa precocidade de sua produção literária e nos permite compreender a vastidão de sua obra. Em meio a seus romances, contos e novelas, emergem algumas obras de caráter conceitual. Dentre eles, *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*,⁸ editado pela primeira vez em 1976 e cujo propósito é discorrer ou teorizar acerca do fazer literário. O autor, em um trabalho minucioso, revela e discute todo o processo de construção de sua obra publicada até então, principalmente seu romance *Os sinos da Agonia*, publicado em 1974. Mas, o mais importante desse trabalho constitui no exercício de construção de um painel dos escritores críticos da literatura brasileira, mostrando a importância⁹ da “existência simultânea do crítico e do criador consciente, senhor de seu ofício e das suas palavras” (Dourado, 1976, p. 9). Entremeadas a essas questões, o mineiro descerra uma severa crítica a autores de nossa ficção:

Os nossos romancistas aceitaram passivamente a tese que lhes foi imposta, de que deviam ficar quietinhos, sempre calados, teorizar nunca, discutir jamais o seu fazer literário, não analisar ou explicar o que fizeram, por que fizeram, como fizeram; não dar nunca a sua poética. Tal função analítica e propedêutica devia ficar a cargo dos críticos e professores, estilistas e estruturalistas, semantistas e filólogos, teóricos e cientistas, laboratoristas, toda essa fauna preciosa e necessária. Diante de tal tutela castradora (dadá-prá-ganhá-vintém), os nossos romancistas ficam parecendo aqueles meninos de antigamente vestidos à marinheira, as pernas cabeludas de fora, na mão direita o balão de gás colorido, na esquerda a mão protetora do preceptor. (Ibidem. p. 10).

Com esse tom irônico e essa consciência crítica¹⁰, Autran Dourado mergulha na discussão de sua poética, ou como ele mesmo disse, sua *ars poetica*, e vai, passo a passo, desvendando todo o processo de construção de sua obra, além de nos legar um bom

⁶ Eneida Maria de Souza é estudiosa da obra de Autran Dourado. Publicou em 1996, pela editora da UFMG, o volume número 2 da série *Encontro com escritores Mineiros – Autran Dourado*, um estudo sobre autor e obra, com vasta pesquisa biobibliográfica, além de um bom acervo fotográfico.

⁸ Acerca desse livro, escreveu o autor: “Esse *Uma poética do romance: Matéria de carpintaria* constitui em suma, uma visão pessoal (e só eu posso dá-la) resultado da meditação que venho fazendo sobre a maneira como escrevo e como compus determinados livros meus. São o resultado do meu pensamento sobre literatura, sobre narração, sobre poética narrativa” (in: SOUZA, 1996, p. 42).

⁹ Sua consciência a respeito do assunto é tanta, que chegou a afirmar que “as coisas mais importantes, para os criadores, sobre romance, foram ditas por romancistas, e as coisas mais importantes sobre poesia foram ditas por poetas.” (Dourado, 1976, p. 13).

¹⁰ Embora eu não concorde com a postura do autor, por seu caráter radical, mesmo assim, considero a manifestação como sendo uma consciência crítica acerca da nossa literatura e, respeito, naturalmente a opinião de Autran Dourado.

cabedal teórico acerca de todo esse universo literário. Restou, então, ao autor discorrer não só sobre sua obra, mas ainda sobre temas, assuntos e conceitos importantes e concernentes ao fazer literário tanto quanto à natureza da literatura e, até mesmo, da arte. Em depoimento prestado na Faculdade de Letras da UFMG, em 1992, Autran Dourado afirma: “Eu sempre procurei pensar a minha obra. Não somente pensar os grandes problemas do homem através dos meus romances, mas pensar e repensar a minha própria obra, analisá-la e mostrar como eu a concebo e faço.” (in SOUZA: 1996, p. 41). Autran Dourado, no conjunto de sua obra, transitou com maestria de uma *prosa narrativa* para um *prosa conceitual*, terminologia do próprio autor. Mas é admirável a forma como ele funde as duas coisas. Isso é mais perceptível em *Novelário de Donga Novais* e *Os Mínimos Carapinas do Nada*, aliás, o filósofo Donga Novais é personagem nas duas histórias. Enquanto o primeiro é narração da narração – como em *São Bernardo*, de Graciliano Ramos – o segundo, ficcional, teoriza acerca das funções da arte, não para os filósofos, mas no dia-a-dia das pessoas e dos próprios artistas. O autor, nessa mesma linha, considera que “a literatura¹¹ ajuda a pensar o mundo, como a filosofia. A filosofia pensa racionalisticamente, a literatura plasticamente, emocionalmente. Então é para isto que serve a literatura: para manter vivos, atuantes e eficazes a língua e o pensamento.” (in SOUZA: 1996, p. 370).

Poeta-crítico de nosso tempo, Octavio Paz propõe uma valorização da metalinguagem dizendo que “esses poemas nos quais a palavra volta sobre si mesma são irrepetíveis.” (PAZ, 1976, p. 121). O que se vê, nessa prática, é um duplo em que suas partes se sobrepõem. Nesse caso, o conto de Autran Dourado se faz reconhecer, pois que seu fazer literário se instaura como crítica-escritura, para utilizar a terminologia de Barthes¹², e cria ele mesmo – num processo de releitura de outros textos – o seu código de valores. O que se realiza é um texto-literário que se dá a ler como texto-crítico, conservando sua função de metalinguagem e que seja capaz de inventar no texto novos valores de apreciação, ou seja, “um fenômeno de enunciação ao mesmo tempo que enunciasse outra coisa”. (PERRONE-MOISÉS: 1993, p. 56.) Novalis, um dos alemães, poetas-críticos da modernidade, afirma que “compete ao verdadeiro crítico a faculdade de realizar ele mesmo a produção que ele quer criticar” (in LOBO: 1987, p. 81). Assim, a literatura dos escritores-críticos provoca um esmaecimento das fronteiras que até então existiam na literatura. A superposição de dois ou mais textos deixa transparecer um novo texto, já esfumado, que, na sua dubiedade, permite outras leituras. Por exemplo, ao ler a história de Vovô Tomé, em “Os Mínimos Carapinas do Nada”, lê-se toda uma conceituação das funções da arte, desde a antiguidade até as posturas mais modernas, e mais, alarga-se um espaço apropriado para a discussão da relação entre o artista e a sociedade. Veja-se, no fragmento:

Eram os carapinas do mínimo e do nada, os devoradores das horas, insaciáveis Saturnos, dizia o sapientíssimo, alambicado, precioso dr. Viriato. Quem não tem o que fazer, faz colher de pau e enfeita o cabo, vinha por sua vez o proverbial, memorioso, eterno, pantemporal noveleiro Donga Novais, uma das poucas pessoas a não se entregar inteiramente ao vício e paixão da cidade. (...). Ele que era um cientista exaltado, um agnóstico convicto, de dialético linguajar maneirista que demandava precioso raciocínio, imaginação, dicionário. Não que o dr. Viriato tivesse as mãos ocupadas no admirável passa-tempo (santo remédio para a ansiedade e a angústia), que demandava habilidade, precisão e paciência, a que se dedicavam aristocraticamente potentados e pingantes que só tinham de seu serem bem-nascidos. Tão alto-crítico ele era, jamais se permitiria aquela vamos dizer arte, paixão antiga de Duas Pontes. De uma certa maneira ele colaborava era na criação de nossos mitos, mesmo negando-os, racionalista que ele se dizia e era. Quando, quem inventou tão sublime vamos dizer desocupação e alívio do espírito, perguntava o dr. Viriato a seu Donga

¹¹ Nesse caso, pode-se estender a afirmação à arte, não restringindo o pensamento de Autran apenas à literatura.

¹² Cf. Perrone-Moisés, 1993, p. 55).

Novais, sapiência viva do nosso tempo e história, os fabulosos, inconclusos e aéreos anais. (...) Eu acho que deve ser invenção de índio, que enfeitava caprichosamente as suas flechas que, partidas do arco, não voltavam mais. Mas eles não estão enfeitando nada, dizia por sua vez o dr. Viriato. Os puristas, os cultores do absoluto, os escribas da idéia, dos protótipos e arquétipos ideais, os minúsculos carapinas do nada. (in MORICONI: 2000, p. 511).

Os dois personagens (ficcionais) de Autran Dourado incorporam o perfil de críticos de arte, que são qualificados ironicamente pelo narrador, *alter ego* do próprio autor que, além de ficcionista, assume a postura de crítico, mas esfumando os dois textos e os dois papéis. Ao se referir aos artistas como “os carapinas do mínimo e do nada, os devoradores das horas”, o autor já endossa a concepção hegeliana da gratuidade da arte. Em outro fragmento a mesma postura se repete: “Mesmo nas nobres sacadas de ferro, nas janelas de ricos sobrados, podia-se ver a qualquer hora do dia, no enovelar lento do tempo, os carapinas do nada, ocupados na gratuita e absurda, prazerosa ocupação.” (Ibidem, p. 510). Além do aspecto lúdico, explicitado na expressão “no enovelar lento do tempo”, a arte ainda proporciona prazer. Não é vão recorrer a Wordsworth, que no Prefácio às *Baladas Líricas* escreveu: “publicado como uma experiência, que espero tenha sido útil para confirmar até que ponto, ao se adaptar uma seleção da verdadeira linguagem humana num estado de vívida sensação à métrica, pode-se sentir exatamente o tipo e a quantidade de prazer a que um poeta pode racionalmente almejar”. (in LOBO: 1987, p. 169). Shelley afirma que “a poesia é sempre acompanhada de prazer” (Ibidem, p. 225) e ele mesmo volta a dizer que “a produção e a garantia de prazer, no seu sentido mais elevado, constituem a verdadeira utilidade. Aqueles que produzem e preservam este prazer são poetas ou filósofos poéticos” (Ibidem, p. 238). Autran Dourado propõe a discussão de outros aspectos concernentes às funções da arte. Em Vovó Tomé, solidifica uma função catártica da arte, pois “Atribuem a sua proeza e sua mestria no ofício ao sofrimento, que é uma das vias para se atingir o absoluto e a glória.” (in MORICONI: 2000, p. 513). Segundo a trama do conto, a personagem em questão passou por uma série de conflitos familiares:

Acredito com os outros que o móvel inicial que levou vovô Tomé à nobre ocupação de pica-pau tenha sido o sofrimento. O suicídio de tio Zózimo, a loucura mansa de tia Margarida, um desastre econômico de papai que o obrigou a vender a Fazenda do Carapina para que não lhe tomassem a casa. Mas muito antes da terrível morte do tio Zózimo ele já se ocupava em fazer a canivete um ou outro objeto de alguma serventia. A gratuidade mesmo de magníficos caracóis ele só viria a atingir depois da morte por enforcamento de tio Zózimo (Ibidem. p. 514).

De acordo com Hegel, “é muito freqüente o caso de artistas que, feridos de uma desgraça, conseguem diminuir, enfraquecer o seu sentimento exteriorizando-o numa obra de arte.” (1996: p. 36). O próprio filósofo complementa: “a simples representação implica já um determinado grau de purificação, de catarse.” (Ibidem. p. 37).

Dourado vai, passo a passo, tecendo um cabedal de justificativas ou fins para a arte, atribuindo a ela um caráter sublime, inclusive a missão, pouco provável, de pacificar o mundo: “Bê é um artista do nada, por isso é um homem feliz, disse. (...) Às vezes fico imaginando o povo todo do mundo picando pauzinho. Seria a paz e a união dos homens.” (in MORICONI, 2000, p. 516).

Outro ponto de discussão é uma certa categorização dos artistas conforme a função atribuída a seu ofício. Assim, ele os classifica em três categorias:

A primeira categoria quase se podia, se não fosse o nenhum pagamento, considerar uma corporação de operários, que faziam de sua técnica e imaginação um ofício. Se

vendiam o produto, não eram bem vistos pelos autênticos carapinas do nada, os sublimes; podiam começar a receber encomendas como qualquer trabalhador, o que se considerava degradante.

(...)

A segunda categoria, os marceneiros da nobre arte. Era exatamente aquela, sem metáfora ou imagem, de que falou o sábio e intemporal rifoneiro Donga Novais - os que literalmente enfeitavam cabo de colher de pau. Às vezes se dava o caso de que a colher ficava tão bem-feitinha e artística, com delicado e sutil rendilhado, labiríntica barafunda, de quase absoluta nenhuma serventia, que a peça passava de mão em mão por toda a parentela, vizinhos e mesmo estranhos. Os elogios que recebiam valiam por uma paga ao artista, que acabava por consentir (queriam) que a mulher ou a filha colocasse a colher na parede, para nunca ser usada.

(...)

E agora se apresenta a pura, a sublime, a extraordinária terceira categoria. Só aos seus membros, peripatética academia, se podia aplicar estes qualificativos: divinos e luminosos, aristocráticos artífices do absurdo. Eram como poetas puros, narradores perfeitos, cepilhando e polindo as vazias estruturas do nada. A terceira categoria era o último estágio para se atingir a sabedoria e a salvação. (in MORICONI, 2000, pp. 512-513).

Além disso, a relação entre artista e a sociedade vem à tona. O uso da arte para autopromoção, sua venda, ou mesmo o seu uso para fins não sublimes é condenado pelo autor, assim como os teóricos mais idealistas. No conto, o caso do coronel Sigismundo exemplifica bem a questão:

Ele se deu ao máximo, como nos tempos de casa-grande e senzala, de oferecer não uma colher de pau, mas palmatória de manopla por ele rendilhada, verdadeiro instrumento de suplício, ao major Américo, diretor e dono do Colégio Divino Espírito Santo, de terrível e acrescentada memória, capaz de desasnar a própria alimária. O velho major da Guarda Nacional recuou, os tempos agora eram outros. O gesto de ofertar e a utilidade do produto desqualificavam muito o coronel Sigismundo. Podia-se argumentar em seu favor que uma colher de pau finamente trabalhada para remexer panela, o bom dela, após o trabalho do artista, era não servir para coisa nenhuma, puro deleite. (Ibidem. p. 513).

Nem sempre a sociedade compreende ou aceita o desprendimento do artista, alheio ao pragmatismo e, sobretudo, ao imediatismo materialista de seu tempo. Aveso a questões de ordem econômica, deixa a cargo de outros a administração dos negócios, das heranças e até mesmo de seu sustento. Por vezes, vive alheio às ambições terrenas para poder dizer com Altino Caixeta: “(...) como Horácio, eis meu tesouro: / eu ergui um pedestal mais duradouro/ do que o bronze de todas as estátuas” (1980, p. 110). Proveitosa reflexão nos propicia o poema:

Vigília da Escritura

Meus irmãos escreveram
fazendas e fazendas.
Eu escrevi os meus versos.

Meus irmãos escreveram
fazendas e fazendas e fazendas.
Eu escrevi os meus versos.

Meus irmãos ficaram
com as escrituras das fazendas.

Eu fiquei com as escrituras
de meus versos. (CASTRO: 1980, p. 249).

De construção anafórica, recurso insistente e intrigante na poética altiniana, o poema de caráter metalingüístico revela a relação do poeta com a família e, por extensão, com a sociedade de seu tempo. Uma sociedade que vê no poeta o vagabundo, o sonhador e até mesmo o louco. Daí a necessidade do poeta em se justificar, para a família e para a sociedade, através da noção de propriedade e de trabalho. A idéia de escritura tanto nos remete ao ato de gravar/registrar, quanto ao de lavrar um documento de posse. No poema, a relação versos/fazendas coloca-os no mesmo pedestal e fica o poeta – ser inútil – no mesmo plano daqueles que se preocupam com a materialidade – seres úteis à sociedade, eliminando, assim, o descompasso que há entre o papel do homem na sociedade e a imagem que ela cria do poeta e julga-o conforme esta imagem.

Por isso, no conto, Vovô Tomé não quer inicialmente ser visto como um artista:

No armazém, depois de uma conversa breve e formal com seu Bernardino, vovô perguntou se ele podia nos arranjar um caixote vazio. Seu Bernardino se espantou com o pedido, vovô ainda não era da confraria. Quer que eu mande levar, perguntou seu Bernardino. Se me fizessem a bondade... Eu tive um ímpeto, disse pode deixar que eu levo. Seu Bernardino olhou pra min, olhou para vovô Tomé, e disse como ficamos, seu Tomé? Mande levar, disse vovô. (in MORICONI: 2000, p. 515).

Todas estas questões propostas por Autran Dourado põem-nos em estado de reflexão diante da arte e suas relações com ela mesma, com o artista e com a sociedade. Mostra-nos ainda que sempre, desde os pensadores mais antigos até os mais atuais – poetas ou poetas filósofos têm discutido profundamente o assunto. E, assim, metáfora a metáfora, alegoria a alegoria, personagem a personagem, o contista vai-nos permitindo discutir a importância da arte para os homens; vai permitindo que ela, enfim, tenha um fim para a sociedade: que cada um vá, por ela, buscar o seu nada, mesmo que seja de outra ordem.

Referências Bibliográficas

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Editora Cultrix, 1997.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução e introdução de Eudoro de Sousa. Lisboa: Guimarães editores, 1964.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: T. A. Queiroz/ Publifolha, 2000.

CASTRO, Altino Caixeta de. *Cidadela da Rosa*: com fissão da flor. Brasília: Horizonte Editora, 1980.

DOURADO, Autran. *Poética do romance*: matéria de carpintaria. São Paulo/ Rio de Janeiro: DIFEL, 1976.

HEGEL, G. W. F. *Curso de estética*: O belo nas artes. Tradução de Orlando Vitorino. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. *Curso de estética*: O sistema das Artes. Tradução de Álvaro Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. Tradução de Célia Barrettini. São Paulo: Perspectiva, 2002.

LOBO, Luíza (org.). *Teorias poéticas do Romantismo*. Porto Alegre: Mercado aberto, 1987.

LUCAS, Fábio. *O caráter social da literatura brasileira*. São Paulo: Quíron, 1976.

MORICONE, Ítalo. (org.). *Os cem melhores contos brasileiros do século*. São Paulo: Objetiva, 2000.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1976.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *Flores da escrivantina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Editora Ática, 1993.

SCHILLER, Friedrich. *Fragmentos das preleções sobre estética*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

SOUZA, Eneida Maria de (org.). *Conversa com escritores mineiros: Autran Dourado*. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

SOUZA, Eudoro de. "Introdução". Ver Aristóteles.

WELLEK, René & AUSTIN, Warren. *Teoria da literatura*. Tradução de José Palla e Carmo. Lisboa: Publicações Europa-América, s/d.