

A linguagem simbólica em “A barca dos homens”, de Autran Dourado

Samla Borges Canilha¹¹

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS)

Resumo

Neste artigo, procuramos analisar o romance *A barca dos homens* (1961), do escritor brasileiro Autran Dourado, a partir da teoria hermenêutica do filósofo francês Paul Ricoeur. Para tanto, realizamos a análise da narrativa a partir das ideias contidas no livro *Teoria da interpretação* e no capítulo “Tempo e narrativa: a tripla *mimesis*” do primeiro volume de *Tempo e narrativa*. O objetivo é, com isso, mostrar como os três níveis miméticos sugeridos pelo filósofo são necessários para a compreensão crítica do romance escolhido: deve-se considerar o que é aproveitado do repertório do autor (*mimesis* I); deve-se pensar a linguagem simbólica utilizada na construção do texto (*mimesis* II) – em especial, neste caso, as metáforas e o jogo de oposições utilizados, que determinam a estrutura do romance e a caracterização de personagens e do espaço diegético; e, por fim, deve-se considerar também o repertório e as condições de leitura do leitor (*mimesis* III), pois toda a simbologia presente no romance só contribui para a sua significação se o leitor é capaz de identificá-la.

Palavras-chave

Autran Dourado. *A barca dos homens*. Paul Ricoeur. *Mimesis*. Símbolo.

O brasileiro Waldomiro Freitas Autran Dourado (1926-2012), mais conhecido simplesmente como Autran Dourado, foi advogado, escritor e jornalista. Diversos de seus

¹¹ Doutoranda em Teoria da Literatura na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), bolsista CNPq. Mestre em Teoria da Literatura pela mesma instituição. Bacharela em Letras - Português/Literaturas pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM).

textos literários foram traduzidos para línguas estrangeiras e premiados, como a coletânea de contos *Imaginações pecaminosas*, pelo qual recebeu o Prêmio Jabuti de 1982. Além disso, o conjunto de sua obra também foi consagrado por duas outras premiações, o Prêmio Camões, em 2000, e o Prêmio Machado de Assis em 2008. Entre as principais características de suas narrativas, pode-se mencionar: a interligação entre as personagens, mesmo que elas não se conheçam ou interconectem-se, funcionando, não raro, como duplo umas das outras; a preferência por personagens femininas; a adjetivação das personagens de forma a intensificar seu caráter “marginal”, fronteiro socialmente; a preferência por uma paisagem barroca e, também nesse sentido, a exploração do claro-escuro das meditações; a narrativa “em labirinto”, isto é, composta por entrecruzamentos, o que está ligado a sua preocupação com a expressão da linguagem e com a estrutura narrativa; a temática da irreversibilidade da vida e da consciência dramática da morte; e o reenvio do leitor a outros textos, livros, teorias, mitos e histórias, exigindo uma leitura ativa (AUTRAN, [1983]). Levando tais características em consideração, neste trabalho, propomo-nos a analisar um dos seus mais renomados romances, *A barca dos homens* (1961), a partir da teoria hermenêutica do filósofo francês Paul Ricouer. Para tanto, recorreremos ao livro *Teoria da interpretação* e ao capítulo “Tempo e narrativa: a tripla *mimesis*” do primeiro volume de *Tempo e narrativa*, relacionando o conteúdo de tais textos à leitura realizada. Nosso objetivo é, com isso, mostrar como, para o entendimento crítico do romance escolhido, é necessário considerar os três níveis miméticos sugeridos pelo filósofo.

Em relação a sua trama, *A barca dos homens* conta a história da população de uma pequena ilha, Boa Vista, na qual, certo dia, Fortunato, um morador com deficiência intelectual, supostamente rouba uma arma de Godofredo, homem rico que passa as férias com a esposa, Maria, e os filhos, Helena, Dirceu e Margarida, na localidade. Tal acontecimento desencadeia, nas outras personagens, reflexões sobre a própria condição. O isolamento natural da cidade e a submissão da população a se manter dentro das casas durante as buscas por Fortunato contribuem para que esse processo ocorra, pois, uma vez que não há o contato com o exterior, voltar-se para si é quase inevitável. O próprio autor ressalta, no livro *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*, “O ilhamento como situação limite, detonador de conflitos” (DOURADO, 1976, p. 125).

Formalmente, a narrativa desenvolve-se com um narrador majoritário, em terceira pessoa, que apresenta diversos pontos de vista, de acordo com a personagem cujas ações são narradas. Assim, pode-se dizer que a narrativa geral (a macronarrativa) se constrói a partir de narrativas particulares (as micronarrativas). Em relação ao espaço, ela é desenvolvida toda no

contexto da ilha, variando de acordo com a localização e com a movimentação das personagens. Temporalmente, a narrativa se dá de forma bastante tradicional, pois é linear, no sentido da narração dos acontecimentos – essa linearidade só é, por vezes, rompida devido à exploração da mente das personagens, que, em alguns momentos, remontam ao próprio passado. Destaca-se, também, o uso do discurso indireto livre, não havendo, em nenhuma passagem do romance, o uso de travessão ou aspas para indicar falas.

Optamos por estruturar nossa análise a partir dos três momentos miméticos propostos por Ricoeur em “Tempo e narrativa: a tripla *mimesis*”. Tal noção do filósofo está baseada na ideia de que o tempo torna-se humano ao ser articulado de modo narrativo e de que a narrativa alcança sua plena significação ao se tornar uma condição da existência temporal. Essa mediação entre tempo e narrativa é conduzida pela articulação entre três momentos da *mimesis* – isto é, muito simplificadamente, da representação –, denominados *mimesis* I, *mimesis* II e *mimesis* III. Podemos, por enquanto, resumidamente afirmar que a primeira está relacionada ao contexto de produção (à pré-figuração), a segunda à composição da narrativa (à configuração) e a terceira, à recepção por parte do leitor (à reconfiguração). Assim, nesse contexto, “o destino de um tempo prefigurado a um tempo refigurado se dá pela mediação de um tempo configurado” (RICOEUR, 2010, p. 95), isto é, a transformação do contexto de produção a um sentido por parte do receptor do texto é mediado pela construção narrativa em si.

Segundo Ricoeur (2010, p. 112),

imitar ou representar a ação é, em primeiro lugar, pré-compreender o que é o agir humano: sua semântica, sua simbólica, sua temporalidade. É nessa pré-compreensão, comum ao poeta e a seu leitor, que se delinea a construção da intriga e, com ela, a mimética textual e literária.

É nessa pré-compreensão do poeta que consiste a *mimesis* I, que está relacionada ao repertório que este possui e que demonstra na realização do discurso narrativo. Esse repertório está, em geral, ligado à tradição, isto é, à “transmissão viva de uma inovação sempre suscetível de ser reativada por um retorno aos momentos mais criativos do fazer poético” (RICOEUR, 2010, p. 119). Por isso, considerar a pré-figuração de uma narrativa é importante, pois “Compreender uma história é compreender ao mesmo tempo a linguagem do ‘fazer’ e a tradição cultural da qual procede a tipologia das intrigas” (RICOEUR, 2010, p. 100).

Autran Dourado, ao tratar de *A barca dos homens*, deixa clara a tradição a que se refere ao escrevê-lo:

Tive sempre em mente dois possíveis títulos: História de Caça e Pesca e a Barca dos Homens. A Barca de Pedro (Igreja), as “Barcas” de Gil Vicente (Autos da Barca do Inferno, da Barca do Pugatório, da Barca da Glória). Os clássicos 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. O poeta como marinheiro. A dica do poema de Manuel Bandeira, “Marinheiro Triste”, inserido, sem aspas, no monólogo de Maria, no início do livro. Como a fortuna camoniana (DOURADO, 1976, p. 121).

A tradição, no romance, é retomada majoritariamente a partir da paródia, especialmente a de textos de cronistas do descobrimento – relação, aliás, mencionada em *Uma poética de romance*: “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-MARINHA, cujas barcas são mencionadas no livro” (DOURADO, 1976, p. 122). Ou seja, a voz narrativa flerta constantemente, apropriando-se de diversas de suas características, com as narrativas de viagem tradicionais, como pode ser percebido no trecho a seguir:

Gostaria de recompor a crônica que o chafariz ordenava, Senhor. No Largo da Câmara, ali bem junto da praia praina chan, Senhor, onde plantaram um padrão de vitória com as armas do Reino. Vossa Alteza haveria certamente de gostar de uma descrição espichada e miúda do chafariz, que mostra como a arte do Reino encontrou aqui continuadores de engenho. É curioso ver como os mestiços naturais da terra têm destreza em talhar e polir a pedra, que por ser mole ou por outro pretexto chamam de sabão. O nosso escrivão-mor, que está incumbido de tudo dar notícia, contará mais comprida e miudamente a história do chafariz com as armas do Reino, Senhor. Tudo para maior glória do Império e da Fé (DOURADO, 1979, p. 161).

Outra referência que faz parte do repertório do autor e que é explorada no romance é o texto bíblico. Dourado assume que, ao longo da narrativa, é aproveitado um trecho do Evangelho (Mateus, XXVII, 45); além disso, destacam-se as menções a Judas e Pilatos no monólogo de uma das personagens, o Frei Miguel, o uso das últimas palavras de Cristo “Ut quid dereliquiste me?” – não raro, fragmentariamente – em diversos momentos da narrativa em que o ponto de vista é o de tal personagem e a atribuição de nomes bíblicos a três presos, João Batista, Benjamin e Amadeu (os dois últimos usados invertidamente, pois Amadeu – Ama a Deus – é descrente e Benjamin – beato – é estuprador).

É importante mencionar que Ricoeur (2010) defende que a constituição de uma tradição, a qual rege a pré-figuração, dá-se no jogo entre inovação e sedimentação. Esse processo se dá principalmente no contexto da configuração, pois é a partir do registro escrito que ele ocorre. No romance de que tratamos, podemos perceber a ocorrência disso, pois se abre mão, em parte, da estrutura das narrativas de viagem, mais tradicional, em favor de uma narrativa que, apesar de linear, no que tange aos acontecimentos diegéticos, é repleta de

rupturas provocadas pelo processo de representação da mente das personagens a partir da adoção dos pontos de vista delas. Assim, a voz narrativa principal, em terceira pessoa, apesar de controlar e organizar os fatos ocorridos durante o período que compreende a ação diegética, é constantemente transformada ao adotar o ponto de vista da personagem sobre a qual trata.

Uma distinção importante na teoria ricoeuriana é a entre sentido e referência. Segundo o autor,

Enquanto o sentido é imanente ao discurso, e objetivo no sentido de ideal, a referência exprime o movimento em que a linguagem se transcende a si mesma. Por outras palavras, o sentido correlaciona a função de identificação e a função predicativa no interior da frase, e a referência relaciona a linguagem ao mundo (RICOEUR, 1987, p. 31).

O sentido, assim, é sempre atravessado pela intenção de referência do locutor. Essa intenção e a significação do discurso acabam, desse modo, sobrepondo-se de tal modo que entender o que o locutor pretende dizer é entender o que o seu discurso significa. Isso funciona no caso da fala, segundo Ricoeur, e, no momento em que ocorre a inscrição escrita, o texto acaba desprendendo-se dessa intenção e tornando-se (até certo ponto) autônomo. Sua proposta de *mimesis* I, entretanto, demonstra que a figura do locutor/escritor não deve ser totalmente ignorada, pois, como demonstramos, é importante considerar o contexto do qual este fala e identificar quais são as suas referências para que se compreenda mais efetivamente o que foi por ele produzido.¹²

A partir disso, pode-se afirmar que aquilo que constitui a *mimesis* I é a base para o que será realizado na *mimesis* II, isto é, na composição da trama. No caso de *A barca dos homens*, a realização da narrativa envolve, além da tradição mencionada, a recorrência a diversos símbolos, cuja identificação é essencial para um entendimento mais completo da obra. Por isso, julgamos que mencionar as ideias de Ricoeur sobre o assunto é de vital importância para a abordagem a que nos propomos.

Segundo o filósofo francês, o sentido de um termo está no conjunto, isto é, na frase, e não na palavra em si. Por isso, o aspecto mais importante da linguagem é o discurso – é nesse âmbito que o autor pensa o texto literário. Em sua perspectiva, para a compreensão do discurso, deve-se considerar a dialética do evento e da significação. Considerando-se que o discurso é o evento da linguagem, o autor afirma que “Se todo discurso se actualiza como um evento, todo o discurso é compreendido como significação” (RICOEUR, 1987, p. 23), ideia

¹² Vale ressaltar que isso não justifica uma leitura psicológica do texto. Referimo-nos a identificar os índices textuais que apontam para o repertório do autor.

esta que constitui um dos fundamentos de sua teoria. O que interessa, assim, em toda a análise discursiva que se realize, não é o evento em si, mas a significação nele contida. Esta é determinada por uma característica importante do discurso: o fato de que ele é sempre realizado por alguém e dirigido para outro alguém: “algo se passa de mim para vocês, algo se transfere de uma esfera de vida para outra. Este algo não é a experiência enquanto experienciada, mas sua significação” (RICOEUR, 1987, p. 27). Essa noção está também no centro da proposta de tripla *mimesis*, pois nela se considera essas duas instâncias, como já apontamos.

Para identificar o significado do texto, é essencial que, além de considerar produtor e leitor, atente-se para sua construção, na qual consiste a *mimesis* II. Esta constitui o eixo de análise de Ricoeur, pois ela é, em sua opinião, a responsável pela literariedade da obra literária. Assim, sua tese é a de que “o próprio sentido da operação de configuração constitutiva da composição da intriga¹³ resulta de sua posição intermediária entre as duas operações que chamo *mimesis* I e *mimesis* III e que constituem o antes e o depois de *mimesis* II” (RICOEUR, 2010, p. 94). É dessa faculdade de mediação que a *mimesis* II extrai sua inteligibilidade. Destaca-se que, apesar de reconhecer que uma análise de um texto pode se basear somente nas leis internas deste, Ricoeur defende que “é tarefa da hermenêutica reconstruir o conjunto das operações pelas quais uma obra se destaca do fundo opaco do viver, do agir e do sofrer, para ser dada por um autor a um leitor que a recebe e assim muda seu agir” (RICOEUR, 2010, p. 94-95).¹⁴

A *mimesis* II possui lugar intermediário devido a seu papel de mediação. Ela constitui a intriga e atua como mediadora por três motivos: 1) porque media acontecimentos individuais e uma história tomada como um todo; 2) porque compõe juntos fatores heterogêneos como agentes, objetivos, meios, interações, circunstâncias, resultados inesperados, etc.; 3) por causa de seus caracteres temporais próprios, podendo ser a intriga chamada *síntese do heterogêneo*, combinando uma dimensão temporal, cronológica, e uma não cronológica em proporções variáveis: “A primeira constitui a dimensão episódica da narrativa: caracteriza a história como feita de acontecimentos. A segunda é a dimensão configurante propriamente dita, graças à qual a intriga transforma os acontecimentos *em* história” (RICOEUR, 2010, p. 115).

¹³ Para Ricoeur, a intriga é o agenciamento dos fatos.

¹⁴ Nesse sentido, o filósofo define a hermenêutica como a interpretação orientada para textos e a interpretação como a compreensão aplicada às expressões criativas, como a literária (RICOEUR, 1987).

Na perspectiva do filósofo, entender a história é entender de que maneira os sucessivos episódios conduziram a determinada conclusão de forma coerente com os episódios concluídos. No caso de *A barca dos homens*, julgamos que essa coesão entre os acontecimentos se dá principalmente pela linguagem simbólica explorada. Essa afirmação parece-nos corroborada pela ideia de Ricoeur de que uma das características do texto literário é justamente o aproveitamento da ambiguidade da linguagem simbólica ou metafórica. A seu ver, a narrativa é sempre, de certa forma, simbólica, pois “Se, com efeito, a ação pode ser narrada, é porque ela já está articulada em signos, regras, normas: está, desde sempre, *simbolicamente mediatizada*” (RICOEUR, 2010, p 100-101).

O símbolo, para o francês, é uma convenção, um elemento cultural que serve ao imaginário coletivo. Por isso, ele pode ser (e é) ressignificado e/ou atualizado. Em seus termos, “o simbolismo nunca está na cabeça, não é uma operação psicológica destinada a guiar a ação, mas uma significação incorporada à ação e passível de ser decifrada nela pelos outros atores do jogo social” (RICOEUR, 2010, p. 102). Se ele está atrelado ao contexto social, ele é, portanto, muitas vezes, arbitrário, é algo *estruturado*: “Um sistema simbólico fornece assim um *contexto de descrição* para ações particulares. Em outras palavras, é ‘em função de...’ tal convenção simbólica que podemos interpretar tal gesto *como* significando isso ou aquilo” (RICOEUR, 2010, p. 102, grifo do autor). O significado do símbolo depende, portanto, do contexto.

Estruturalmente, o símbolo apresenta duplo sentido, o que está atrelado a suas duas dimensões – uma de ordem linguística e outra de ordem não linguística, pois “um símbolo refere sempre o seu elemento linguístico a alguma coisa mais” (RICOEUR, 1987, p. 65). Essa característica particular pode ser pensada em um contexto mais amplo, o da obra literária. Para Ricoeur, esta difere de outras formas de discurso (especialmente o científico) por sempre relacionar um sentido explícito e um sentido implícito. Em seus termos, “a literatura é o uso do discurso em que várias coisas se especificam ao mesmo tempo e onde o leitor não é intimidado a entre elas escolher. É o uso positivo e produtivo da ambiguidade” (RICOEUR, 1987, p. 59). Semelhantemente ao símbolo, a metáfora trabalha com essa duplicidade, pois ela resulta de uma tensão entre opostos. O filósofo destaca, porém, que, ao contrário do que se costuma afirmar, a tensão, nesse caso, não se dá entre termos, mas entre interpretações distintas, sustentando-se a partir desse conflito. Assim, “O que está em jogo numa expressão metafórica é, por outras palavras, o aparecimento de um parentesco onde a visão ordinária não percebe qualquer relação” (RICOEUR, 1987, p. 63), de forma que, através da metáfora, seja dito algo novo acerca da realidade.

Julgamos que é nesse sentido que os símbolos são utilizados no romance de Dourado. Para um leitor comum, os termos e expressões formam imagens coerentes ao campo semântico do contexto diegético e, em muitos casos, servem à descrição dos acontecimentos, simplesmente. Uma leitura crítica, porém, deve mostrar como eles funcionam, na realidade, para o sentido maior da narrativa – que, em uma leitura mais literal do texto, possivelmente se perde. Sobre esse aspecto, o próprio romancista destaca que a narrativa de *A barca dos homens* está construída sobre três metáforas: caça-pesca, negrume-luz e barca-mar (DOURADO, 1976).

A primeira delas, caça-pesca está expressa na abertura do livro: “Esta é uma história de caça e pesca” (DOURADO, 1979, p. 7). Pode-se pensar que a caça está atrelada à perseguição a Fortunato; essa leitura toma força se considerarmos a seguinte passagem, em que a personagem é caracterizada como detentora de um instinto quase animal:

Se Fortunato não conseguia aprender as letras, os segredos da ilha e do mar não lhe eram estranhos, tinha uma acuidade especial para as coisas da natureza. Tôngo costumava dizer que Fortunato era como as enchovas, que sente o vento antes dele chegar. Sabe quase tudo do mar, dizia Tôngo aos outros pescadores. Pela cor da lua podia dizer se na manhã seguinte o mar era manso ou bravo. Tôngo, amanhã, mar grosso, dizia. Nem mesmo os melhores pescadores, os mais acostumados com os segredos do mar e do vento podiam prever o tempo com tanta certeza. Só de cheirar o vento podia dizer se vinha tempestade (DOURADO, 1979, p. 20).¹⁵

Dourado ressalta que, quanto ao uso de imagens relacionadas à pesca e ao mar, essa metáfora está ligada à terceira – por isso, iremos abordar esse aspecto adiante.

A segunda metáfora, negrume-luz, é aproveitada também já na abertura do romance: “Havia o lado escuro e o lado claro, negrume e luz. Eles começavam a viver, eles começavam a viver a sua realidade” (DOURADO, 1979, p. 13). O mesmo recurso está presente na abertura da segunda parte, conforme o fragmento abaixo:

Uma noite densa e pesada, contrariamente ao que era de esperar de uma manhã tão limpa. Não que toda a terra fosse coberta de sombras e nevoeiros (o céu se mostrava claro e pontilhado de estrelas, e até lua havia), mas pela sanha que trígava o coração dos homens que nesta parte do mundo alargam o Império e a Fé (DOURADO, 1979, p. 156).

À escuridão da noite opõe-se a claridade da manhã seguinte:

O dia nasceu. O mar agora era calmo e liso, as praias sujas dos restos da ressaca. O sol apagava, com a sua claridade, as derradeiras sombras que ainda restavam da noite passada. A Ilha Rosa e a Ilha Escalvada surgiram cinzas das águas. A primeira

¹⁵ A relação homem-animal está presente em outras imagens do romance, como em “Era como um touro que não conhecia fêmea, um cavalo fogoso no pasto” (DOURADO, 1979, p. 117) e “Ele não sabia que aquele bichinho pudesse ter tanta força. Maria se encolhera na espera, bicho, fera, felino pronto para o pulo” (DOURADO, 1979, p. 190).

gaivota, em vôos longos, num ritmo lentíssimo veio do lado das ilhas. Depois outras. O azul dissolvia-se no ar. Os primeiros rumores da manhã limpa. As coisas começavam a viver o seu mistério feito de luz. Em pouco o sol estava alto. Tudo limpo, claro, lavado, como o coração está limpo e lavado depois de uma noite de agonia. A areia faiscava. Nas praias começaram a aparecer sinais da presença humana. Os pescadores saíam para a vida de todo dia, os trabalhadores tomavam o caminho da Fábrica. A sirena cortou estridente o ar. Boa Vista voltava a viver a sua claridade, o seu mundo de luz (DOURADO, 1979, p. 259)

Essa antítese entre o dia e a noite tem um peso significativo na narrativa, pois marca as partes diferentes do livro e serve à sua ciclicidade. Em “Ancoradouro”, a primeira parte, narram-se os acontecimentos ocorridos durante o *dia*. Concordando com a ideia de imobilidade contida no termo (ancoradouro é o lugar apropriado para que as embarcações lancem a âncora, ou seja, que se mantenham “estacionadas”), o ritmo da narrativa é mais lento. O romancista destaca que essa parte é “constelada por narrativas múltiplas – as ‘barcas’ pessoais ancoradas” (DOURADO, 1976, p. 121). A segunda parte, “As ondas em mar alto”, em contraponto, narra os acontecimentos *noturnos* em um ritmo mais veloz. Isso ocorre devido ao fato de que, na primeira parte, as personagens encontram-se em um ambiente mais pacato, enquanto, na segunda parte, elas “explodem”, transformam-se. Além disso, enquanto em “Ancoradouro” tem-se capítulos específicos para cada “barca pessoal”, “As ondas...” é construída como um capítulo único, em que se reúnem as perspectivas de todas as personagens, mesmo que elas estejam em diferentes pontos da ilha; apenas o monólogo de Fortunato, apesar de caótico, segue uma linha (em contraste com o fato de ele ser, justamente, o “desequilibrado” da ilha). Dourado (1976) afirma que a narrativa de Fortunato, nessa parte, serve de “rio subterrâneo” que conduz as narrativas. Assim, acompanhamos o movimento da claridade para a escuridão, ao longo da narrativa – com tudo o que isso possa significar –, para, em seu final, retornarmos a uma claridade que é apenas aparentemente a mesma.

A oposição entre luz e escuridão é determinante também para a caracterização de uma personagem em específico, Helena, filha de Maria, cuja transformação de criança em adulta acompanhamos. Nesse sentido, a luz é identificada com a infância, enquanto a maturidade é associada ao escuro. A descrição inicial da personagem já aponta para esse sentido:

[Em Helena] era mais aguda a realidade negrume-luz, claridade-sombra. O mundo dos pais, dos conceitos, do dever, da justiça, era todo luz; o dela, de que de uma certa maneira Luzia e Fortunato participavam, era a noite escura de solidão em que ela se afundava, perdida. Vinha, peregrina na terra, de um mundo a outro, da luz para a escuridão, da escuridão para a luz. E toda ela era feita de remorso e culpa, de pecado e solidão. Da claridade que sufocava de tanta luz, seca, ao negrume úmido da noite. No mundo claro se achava integrada, toda amor pelos pais, mas sentia como um apelo irreversível o poder das trevas. Sem saber, sem querer ia trilhando o longo caminho que conduz ao coração do homem (DOURADO, 1979, p. 14).

Outro elemento que é construído a partir de tal oposição é a própria ilha, descrita a partir de seus dois polos, que indicam também as diferenças sociais do local: a região das Barcas é suja e escura, enquanto a Praia das Castanheiras, onde os veranistas ricos hospedam-se nas férias, é um local claro e iluminado:

[As Barcas] Era a parte triste de Boa Vista: as casas coloniais prenes, sombrias, mostravam através do reboco caído o esqueleto de taipa. Casas pobres, cujo luxo e brilho eram o branco da cal nas paredes e o azul lavado, sujo, das portas e janelas. Apenas na rua que ia dar no Largo da Câmara, dois ou três sobrados tentavam continuar a crônica ordenada pelo chafariz, mentir uma riqueza antiga, uma glória que não houve.[...] tudo diferente da Praia das Castanheiras, onde um sol novo e verdes árvores e mar limpo, onde gente rica tinha casa apenas para passar uns poucos meses do ano. O próprio mar, como já ficou dito, era diferente, Senhor (DOURADO, 1979, p. 52-54).

Em relação à metáfora barca-mar, destacamos diversas imagens construída a partir do campo semântico marítimo,¹⁶ como “Ele cresceu, ficou imenso, tão grande e furioso como o mar. Havia um mar dentro dele” (DOURADO, 1979, p. 82), “Não, os homens não atendiam ninguém, os homens eram surdos. Os homens eram peixes” (DOURADO, 1979, p. 105), “não são assim como eu que tenho dentro de mim uma grande concha, onde tudo ecoa, onde tudo fica batendo para sempre como essas ondas que não param, ah podiam parar ao menos um pouquinho pra gente dar uma respirada” (DOURADO, 1979, p. 176) e “Tinha um jeito de peixe, uns olhos de peixe, miúdos e vivos. Um peixe que fosse também um passarinho alegre e desajeitado” (DOURADO, 1979, p. 85). Em oposição a esta última imagem, em que um homem é associado a um animal aquático, temos a personificação de sua embarcação, Madalena, em diversos momentos tratada como uma mulher.

É interessante pensar também como a própria ilha em que se desenvolvem os fatos narrados funciona como uma espécie de barca, pois ela “navega” pelo mar, longe do continente. Quando o isolamento da ilha é reforçado pelo trancafiamento da população dentro das casas, é como se essa barca “ancorasse” no meio do mar. As “barcas” pessoais, em oposição, apesar de estarem ancoradas cada uma no ambiente a que pertencem, navegam para novos rumos, pois as personagens transformam-se.

O símbolo é um recurso explorado também na escolha dos nomes das personagens, como já deixamos entrever ao comentar os nomes dos presos. Muitos dos sentidos são explicados por Dourado (1976), dentre os quais destacamos alguns: Fortunato, derivado de fortuna, destino, é, em contraste, justamente aquele “que a fortuna não deixa durar muito” (DOURADO, 1979, p. 29); Luzia deriva de “luz”, concordando com o papel

¹⁶ Esse é um campo semântico extremamente explorado no desenvolver da narrativa, em diversos aspectos.

“iluminado” da personagem, pois ela é a mãe, a figura cósmica que liga mar e terra, que acalenta e protege (DOURADO, 1976); Helena está ligado ao brilho e à luz e, ao mesmo tempo, à escuridão ao relacionar-se à luz da lua. A personagem é construída a partir dessa relação entre claro e escuro, como já demonstramos, pois a passagem da infância para a vida adulta é a entrada na escuridão; Tônho é uma abreviatura de Antonio, chefe – o uso, portanto, é irônico, pois ele não tem personalidade de líder. Além disso, a abreviação marca a falha da personagem, atrelada ao vício alcoólico; e Margarida, que é o nome de duas personagens (a menina, filha de Maria, e a prostituta), representa duas flores, a da inocência e a do “lodo” (DOURADO, 1976).

Devemos ressaltar, porém, que Ricoeur defende que a linguagem metafórica e simbólica não deve ser tomada como paradigma para uma teoria geral da hermenêutica. Para tanto, deve-se cobrir todo o problema do discurso, incluindo a escrita e a composição literária. Nesse sentido, podemos pensar como um elemento - o mar - extrapola seu caráter simbólico e determina, em muitos aspectos, a composição geral da narrativa. Realizamos essa afirmação ao considerar que o “movimento” diário do mar concorda com a narrativa: age diferentemente à noite (por um curto período, quando a maré sobe) e, no outro dia, quando amanhece, está tudo “igual” novamente – apesar de a maré alta ter modificado o ambiente próximo, mesmo que minimamente. Essa circularidade, na narrativa, está marcada pela morte de um Fortunato, mas que é seguida do nascimento de outro.

A expectativa é que, encontrado Fortunato e restituída a tranquilidade na ilha, tudo voltaria a ser igual. As mudanças ocorridas na escuridão da noite seriam, então, apagadas:

Amanhã tudo seria claro e diferente, o tempo teria passado, a vida estaria de novo no seu lugar e aquele longo dia, aquela noite sem fim se tornaria numa coisa tão antiga, que eles fariam tudo para esquecer. Seriam outros: ela voltaria a ser a Helena que crescia e cujo corpo ia a pequenos sofrimentos tomando o feitio de uma mulher; êle, do seu galeão, olharia com o óculos de navegador os piratas do Golfo do México e praticaria intermináveis assuntos com o imediato (DOURADO, 1979, p. 180).

Porém, no mesmo sentido do que acontece com o mar, o novo dia que nasce, na narrativa, é apenas aparentemente igual, pois, além da morte e do nascimento de Fortunato, diversas personagens apresentam mudanças significativas. Além de Helena, cuja transformação já comentamos, destacam-se ainda aquela ocorrida em Maria, que de esposa conivente com um casamento infeliz, desperta sexualmente após ser assediada pelo tenente Fonseca:

Como se podia medir o tempo, se tudo crescia tão vertiginosamente dentro dela, um mundo que não mais podia parar? Era outra, não podia ser a mesma que de manhã olhara o mar crescendo, as cores novas dançando. A mesma que se olhara no espelho

ajeitando o chapéu de palha na cabeça. [...] Amanhã não serei mais a mesma, alguma coisa se partiu hoje em minha vida, definitivamente, sem remédio. Teria que tomar novo rumo (DOURADO, 1979, p. 182-183)

Outra mudança importante é a de Frei Miguel, que se descobre descrente: “Se Deus abandonou todo mundo, como podia viver dentro dele? Deus nunca esteve dentro de mim, disse” (DOURADO, 1979, p. 197). Ao amanhecer, o padre abandona sua residência e a batina. Essas mudanças apontam para o fato de que tudo o que é reprimido, nas personagens, vem à tona com a mesma violência com que as ondas do mar revolto batem nas pedras.

Por fim, cabe abordar a *mimesis* III. Segundo Ricoeur, é nela que a narrativa alcança o seu sentido pleno, afinal, é no leitor que se encerra a *mimesis*. Esse momento “marca a intersecção entre o mundo do texto e o mundo do ouvinte ou do leitor. A intersecção, portanto, entre o mundo configurado pelo poema e o mundo no qual a ação efetiva se desdobra e desdobra sua temporalidade específica” (RICOEUR, 2010, p. 123). Uma vez que ela é realizada pelo leitor, este é o operador, por excelência, através do ato de leitura, do percurso entre a *mimesis* I, através de *mimesis* II, até a *mimesis* III. Assim, ele é o responsável por terminar a obra, isto é, por dar-lhe um sentido. Esse sentido, porém, altera-se de acordo com a referência que tem o leitor, uma vez que

O que é comunicado é, em última instância, para além do sentido de uma obra, o mundo que ela projeta e que constitui seu horizonte. Nesse sentido, o ouvinte ou o leitor o recebem de acordo com a sua própria capacidade de acolhimento que, também ela, se define por uma situação ao mesmo tempo limitada e aberta para um horizonte de mundo (RICOEUR, 2010, p. 132).

É interessante notar que Ricoeur afirma que o discurso escrito dirige-se a um leitor potencial, que pode ser qualquer um que saiba ler. Essa universalidade, porém, é apenas *potencial*, pois cada obra cria seu público: “faz parte da significação de um texto estar aberto a um número indefinido de leitores e, por conseguinte, de interpretações. Esta oportunidade de múltiplas leituras é a contrapartida dialética da autonomia semântica do texto” (RICOEUR, 1987, p. 43).

É no âmbito da *mimesis* III que ocorre o processo de apropriação, o qual, segundo o filósofo, é o objetivo último de toda hermenêutica. A interpretação necessária à apropriação “quer igualizar, tornar contemporâneo, assimilar, no sentido de tomar semelhante. Este objectivo consegue-se na medida em que a interpretação actualiza a significação do texto para o leitor presente” (RICOEUR, 1987, p. 103).

Como o sentido depende, em parte, do leitor, o texto pode adquirir diferentes significações – desde que estejam dentro das possibilidades permitidas pela construção do texto, como bem ressalta Ricoeur (1987, p. 91):

se é verdade que há sempre mais de um modo de construir um texto, não é verdade que todas as interpretações sejam iguais. O texto apresenta um campo limitado de construções possíveis. A lógica da validação permite-nos girar entre os dois limites do dogmatismo e do cepticismo. É sempre possível argumentar a favor de ou contra uma interpretação, confrontar interpretações, arbitrar entre elas e procurar um acordo, mesmo se tal acordo ficar para além do nosso alcance imediato (1987, p. 91).

No caso de *A barca dos homens*, como já salientamos, um leitor comum e um leitor crítico podem ter diferentes leituras, uma mais literal e uma construída a partir da compreensão dos símbolos explorados no romance.

Baseado na análise apresentada, podemos afirmar que a consideração dos três momentos miméticos propostos por Ricoeur é importante para o entendimento do romance *A barca dos homens*, de Autran Dourado. No âmbito da *mímesis* I, deve-se considerar o que é aproveitado do repertório do autor; no caso do romance escolhido, nota-se um aproveitamento da tradição das narrativas de viagem e a menção a elementos bíblicos como recursos que determinam sua estrutura e sentido. Em relação à *mímesis* II, relacionada à construção do texto, salientamos a linguagem simbólica. Nesse sentido, destacamos as metáforas e o jogo de oposições utilizados, elementos que determinam a estrutura do romance (seu ritmo, sua estrutura capitular e sua circularidade) e a caracterização de personagens e do próprio espaço diegético, a ilha de Boa Vista. Para que tais características sejam percebidas, é preciso considerar também o repertório e as condições de leitura do leitor (que determina a *mímesis* III), pois toda a simbologia presente no romance só contribui para a sua significação se o leitor é capaz de identificá-la.

Referências

AUTRAN Dourado. **Seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios**: Angela Maria de Freitas Senra. São Paulo: Abril, [1983]. (Série Literatura comentada). p. 104-106.

DOURADO, Autran. *A Barca dos Homens*. In: _____. **Uma poética de romance**: matéria de carpintaria. São Paulo: Rio de Janeiro: Difel, 1976. p. 120-130.

RICOEUR, Paul. **Teoria da interpretação**: o discurso e o excesso de significação. Tradução: Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1987.

_____. Tempo e narrativa: a tripla *mimesis*. In: _____. **Tempo e narrativa: a intriga e a narrativa histórica**. v. 1. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010. p. 93-147.

THE SYMBOLIC LANGUAGE IN “THE SHIP OF MEN”, FROM AUTRAN DOURADO

Abstract

In this article, we seek to analyze the novel *The ship of men* (1961), from the Brazilian writer Autran Dourado, based on the hermeneutic theory of the French philosopher Paul Ricoeur. For that, we made an analysis of the narrative from the ideas contained in the book *Theory of interpretation* and the chapter "Time and narrative: the triple mimesis" of the first volume of *Time and narrative*. The objective, with that, is to show how the three levels proposed by the philosopher are necessary for the critical understanding of the chosen novel: one must consider what is used for the author's repertoire (*mimesis* I); one must think about the symbolic language used on text construction (*mimesis* II) – especially, in this case, the metaphors and the game of oppositions used, which determine the novel's structure and the characterization of characters and the diegetic space; and, finally, one must also consider the reader's repertoire and reading conditions (*mimesis* III), since all symbology present in the novel can only contribute to its significance if the reader is able to identify it.

Keywords

Autran Dourado. *The ship of men*. Paul Ricoeur. Mimesis. Symbol.

Recebido em: 23/03/2018
Aprovado em: 16/03/2019